Künstler-Monographien

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00083735 1

George Frederick Watts

von

D. von Schleinitz

LXXIII

ND
497
W3S3
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXIII

George Frederick Watts

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1904

Coll.

George Frederick Watts

Von

O. von Schleinitz

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Mit einem Titelbild, 120 Abbildungen und einem Faksimile.

88807
3/7/08

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1904

ND
497
W3S3

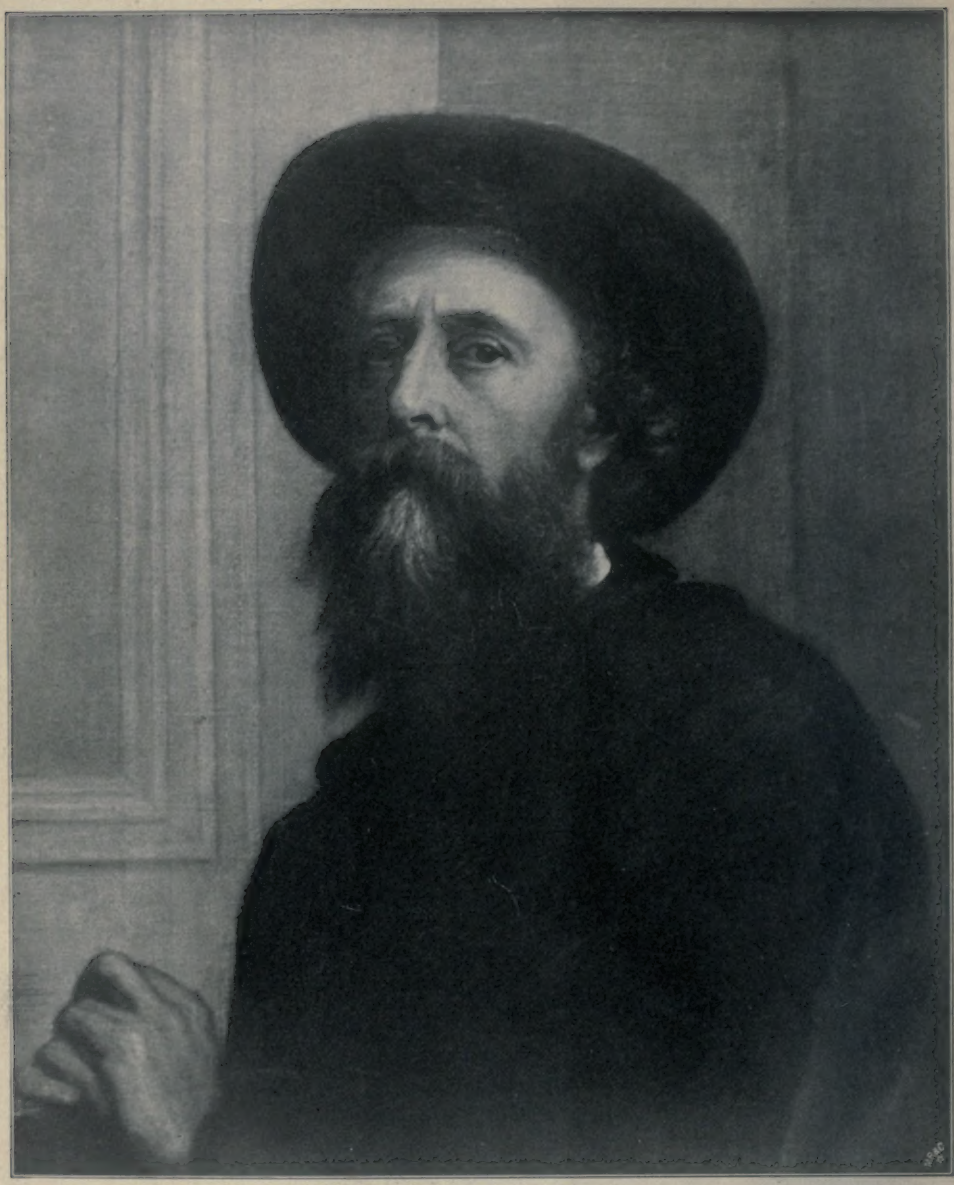
Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck der numerierten Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Selbstporträt von G. F. Watts.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 82.)

George Frederick Watts.

The utmost for the highest.
G. F. Watts.

Keine der Biographien der großen englischen Meister bietet solche Schwierigkeiten in der chronologischen Anordnung wie die von Watts. Er wünschte, daß man ihn aus seinen Werken und nicht aus äußeren Lebensschicksalen heraus erklären und beurteilen soll. In gewisser Beziehung wird dies leicht, weil es wohl kaum einen bedeutenden Maler gibt, bei dem sich, so wie bei Watts, der Künstler mit dem Menschen ohne Rest deckt. Anderseits bilden die Gemälde hinsichtlich der Zeitbestimmung fast gar keinen Anhalt, da der Meister nur sehr selten seine Werke signierte oder mit einem Datum versah. Außerdem läßt sich Watts' Kunsttätigkeit nicht in scharf abgegrenzte Perioden einteilen. Oft genug sagte er zu mir: „Ich male heute genau so wie vor fünfzig Jahren!" Das bezügliche zu bewältigende Material ist geradezu ein ungeheures, denn Watts schaffte ununterbrochen seit ungefähr siebzig Jahren, und im Sommer begann er seine Arbeit an der Staffelei mit Sonnenaufgang. Die Schwierigkeit in der Orientierung seiner Werke wird dadurch noch erhöht und verwickelt, daß er selbst die ursprünglichen Namen mancher Schöpfungen abgeändert hat oder dies durch den Volksmund geschah. Dann gibt es von einzelnen Werken sechs, sieben, ja auch acht Versionen und Replikas. In den meisten derartigen Fällen sind aber selbst die ersten betreffenden englischen Autoritäten in ihrem Streit über die Feststellung der Daten hoffnunglos geteilt. Häufig werden die verschiedenen Versionen verwechselt und mitunter eine später begonnene Wiederholung vom Meister als das eigentliche Original betrachtet. Dann ereignet es sich wiederum gelegentlich, daß das zuerst gemalte Bild in einer Ausstellung auftaucht, vielleicht nur durch wenige Pinselstriche vervollkommnet worden war und daher nicht ohne Grund seinen Platz als ursprüngliche Komposition wieder einnimmt.

Watts besaß in seinen beiden Wohnstätten in „Little Holland House" und in „Limnerslease" mehrere Hundert von ihm gemalte Bilder, die selbst Kenner zum großen Teil als fertige Werke bezeichnen müssen. Nicht so Watts! Mehrfach äußerte der Künstler zu mir: „Wenn ich mich des Morgens an die Arbeit begeben will (und dies geschah durchschnittlich um vier Uhr), weiß ich noch nicht, was ich malen werde und entscheidet hierüber die Stimmung, aber vornehmlich, ob ich glaube, noch an irgendeinem Werke etwas verbessern zu können!"

Die Regel war nun, daß, ehe er ein Bild zur Ausstellung sandte, dasselbe zuvor noch einer sehr gründlichen malerischen Revision unterzogen und erst nach dieser vom Meister als vollendet betrachtet wurde. Daher kommt es, daß, um das Datum eines schon längere Zeit in „Little Holland House" gesehenen und fertig geglaubten Bildes zu bestimmen, schließlich nichts weiter übrig bleibt, als das betreffende Ausstellungs-

jahr zu nennen. Diese in England stark ausgebildete Gewohnheit macht es auch erklärlich, warum das Entstehungsjahr so vieler Werke mit dem Zeitpunkt der Spezialausstellungen des Meisters zusammentrifft. Es ist verhältnismäßig sehr einfach, die symbolischen Werke zu erklären, da Mr. Watts für Auslegung derselben gern seine Zeit opferte und außerdem durch Druck dafür gesorgt hat, daß jedem Interessenten seine Absichten bekannt werden. Mit einem Taschenlexikon künstlerischer Phrasen bewaffnet, ist es denn auch gar manchem hier in England leicht geworden, das, was der Meister in seiner ruhigen, schlichten und würdevollen Weise im Positiv auseinandersetzte, im Komparativ und Superlativ — dem Kennzeichen unserer Zeit — weiter auszumalen.

Alle bisher im Inselreich unternommenen Versuche — wenn sie auch damit beginnen, eine chronologisch geordnete Biographie mit fortlaufendem Faden zu geben —, scheiterten schon nach dem ersten, spätestens beim zweiten Kapitel. Selbst hübsche, liebenswürdig abgefaßte und sonst auch verdienstvolle Schriften vermochten sich wegen der Schwierigkeiten der Folge nur dadurch zu helfen, daß sie ohne chronologischen Zusammenhang, in Gruppen, nach Sujets oder anderen Grundsätzen geordnet, das vorliegende Material besprechen.

Mr. und Mrs. Watts haben die außerordentliche Güte gehabt, mir ihr sämtliches ihnen zu Gebote stehendes eigenhändiges schriftliches Material zur Verfügung zu stellen, so daß eine bessere Grundlage zur Bearbeitung der Lebensgeschichte dieses wahrhaft großen, gewaltigen und in seiner Art einzigen Meisters wohl kaum zu schaffen sein dürfte. Mrs. Watts hat in ihren Büchern ebenso umfangreiche wie sorgfältige Aufzeichnungen gemacht, die durch Nachtragungen und Korrekturen bis auf den heutigen Tag ergänzt und fortgeführt wurden. Der Künstler sprach wie gesagt ohne Zögern über seine Werke und die ihn bei Herstellung derselben leitenden Ideen und Absichten. Über seine Person zu reden, war Watts geradezu unangenehm und diejenigen Fragesteller, die ihn in ein derartiges Gespräch zu verwickeln suchten, erhielten nur ausweichende Antworten.

Die erste Aussprache, die ich mit dem Meister über seine Kunst vor etwa vierzehn Jahren hatte, ist in ihrem Inhalt seitdem bei ähnlichen Gelegenheiten und so auch namentlich bei einer Unterredung mit ihm im Jahre 1902 in „Limnerslease", seinem Landaufenthaltssitz, stets gleichlautend geblieben. Seine Ansichten lassen sich kurz dahin zusammenfassen: „Ich habe nie einen Lehrer oder eine Stunde gehabt. Niemals in meinem Leben (auch nicht einmal in Italien) fertigte ich eine Kopie an. Ich besitze Religion, vor allem aber Humanität. In meiner langen Künstlerlaufbahn trat niemals eine Entwicklung oder Änderung ein; ich male heute wie ich immer gemalt habe und arbeite zum Beispiel seit dreißig Jahren an demselben Bilde. Ich kenne nur Symbolik im Dasein, alles ist symbolisch, vornehmlich aber jede Kunst, ja die Sprache selbst."

In den Bildern des Meisters ist der Schlüssel zu der dargestellten Fabel ohne Hilfe mitunter schwer zu finden. In bezug auf diesen Übelstand sagt er: „Ich bin bemüht, unter Ausschluß aller bisher abgenutzten bildlichen Phrasen und Gleichnisse Neues zu schaffen, durch idealisierende Kunst zu lehren, zu erziehen und Moral zu predigen. Dies kann nur symbolisch geschehen, denn Leben und Tod sind schon an und für sich symbolische Mysterien. Ich beanspruche in meinen idealen Bestrebungen als Maler ebensogut die Einbildungskraft des Publikums, wie dies auf anderem Gebiet der Dichter und der Musiker verlangt. Ich glaube an meine künstlerische Mission; ich wünsche, daß das Publikum beim Betrachten meiner Werke nachdenkt, aber ich buhle nicht um seine Gunst. Ich greife am liebsten hinüber in das Gebiet der metaphysischen Welt und beherrschen mich philosophische, menschliche Probleme und das, was wir die ewigen Wahrheiten zu nennen pflegen. Ich scheue mich nicht, weder an mich selbst, noch an die, meine Werke betrachtenden Personen in vollem Ernst jene großen, die Menschheit bewegenden letzten Fragen: ‚Woher? Wozu? und Wohin?' zu richten. Kompromisse sind mir fremd, und was ich tue, tue ich ganz.

Ich arbeite nur noch für den Ruhm und die Ehre Englands, denn alles was ich besitze an Gemälden, vermache ich der Nation. Die Kunst beglückt mich, weil ich in ihr den Exponenten meiner Ideale finde. Mein Leben ist lang, aber immer Mühe und Arbeit gewesen. Ich habe so viel studiert, daß ich aus der Erfahrung

Abb. 1. Die Gattin des Pygmalion.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 9.)

schaffen kann. Ich halte das Modell unbedingt nötig für den Künstler, indessen habe ich während meines siebzigjährigen Schaffens die Formen auswendig gelernt, so daß mich das Modell meistens nur stört. Bei gewissen Spezialitäten, wenn es sich z. B. um die genaue Wiedergabe des Handgelenks handelt, male ich dennoch nach dem Leben."

Abb. 2. G. F. Watts.
Selbstporträt als siebzehnjähriger Jüngling.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 11.)

Als ich diesem großen Mann mit dem eisernen Willen und mit dem Kinderherzen nahe legte, daß er nun an die Nation und Privatleute wirklich genug geschenkt habe, antwortete er mir: „Eigentlich haben Sie recht, denn ich muß an meine Frau denken und seine Rechnungen muß man doch auch pünktlich bezahlen!" Bezeichnend genug für Watts' Charakter, erhielt ich auf meine demnächste Anfrage, wo sich das kürzlich gemalte Porträt von Lord Roberts befände, die Antwort: „Dies Porträt schenke ich der Nation!"

Obgleich der Altmeister seiner ganzen inneren Veranlagung nach etwas Lehrhaftes im Ton und Vortrage besaß, so, wenn er Sentenzen, wie z. B. „Ohne Tod hätten wir keine Philosophie", aussprach, so blieb trotzdem seine Ausdrucksweise so wahr, warm und überzeugend, daß sie niemals vom Katheder, von oben herab oder im rein didaktischen Sinne gegeben erscheint.

Infolge der bereits weiter oben erwähnten außerordentlichen und niemals versagenden Hilfe von Mr. und Mrs. Watts und dadurch, daß ich seit der genannten Reihe von Jahren allen künstlerischen Bewegungen des Meisters aufmerksam folgte, ist es mir möglich geworden, den Reichtum seiner Schöpfungen in Höhe von etwa 1000 Gemälden, Skizzen, Zeichnungen und Bildwerken nachweisen zu können.

Noch kurz vor seinem am 1. Juli 1904 erfolgten Ableben, ließ Mr. Watts den größten Teil der in „Little Holland House" untergebrachten Sammlung seiner eignen Werke nach der neu erbauten Galerie in „Limnerslease" schaffen. Die Gattin des verstorbenen Meisters hat die Absicht, sich dort endgültig niederzulassen und ihren bisherigen Londoner Wohnsitz ganz aufzugeben, so daß auch eine Art von Übergangsstadium für den Verbleib einzelner Gemälde entsteht. In der Hauptsache aber sollen die als jetzt in „Little Holland House" befindlich registrierten Werke nunmehr in „Limnerslease untergebracht werden. Schon aus diesen Gründen allein dürfte es, vom kunsthistorischen Standpunkt aus, von hohem Interesse sein, die Galerie des größten englischen Malers seiner Zeit hier so abgebildet wiedergegeben zu sehen, wie er sie selbst zuletzt geordnet hatte.

Bevor ich mich an die unmittelbare Lebensbeschreibung desjenigen Mannes begebe, den alle seine englischen Mitkünstler ohne Ausnahme als den ersten unter ihnen

nicht nur willig und ohne Neid anerkannten, sondern auch nach seinem Tode mit wahrhafter Begeisterung und unbegrenzter Verehrung von ihm sprechen, will ich einige bezügliche Stellen aus einem von Mr. Alfred Gilbert, dem bedeutendsten englischen Bildhauer, an mich gerichteten Brief hier wiedergeben: „Ich halte ihn (Watts) für den größten Poetenmaler unseres Landes, und obgleich ich mich ihm gegenüber nur als eine Null betrachte, so bereitet es mir doch Freude, sein ergebenster und loyalster Diener zu sein!" Der Bildhauer spricht dann weiter „von den Brosamen, die von meines Meisters Tische fallen".

Zum Schluß wiederhole ich Watts' Wahlspruch: „Alles für das Höchste" oder, wie mir der Künstler persönlich seine Devise in erweitertem Sinne erklärte: „Für das Höchste setze ich alles, meine ganze Kraft, mein Leben ein!" Das aber, was Watts unter dem „Höchsten" versteht, ist, wie wir im Verlauf seiner Biographie ersehen werden, auch wirklich das „Höchste".

* * *

George Frederick Watts ist am 23. Februar 1817 in London geboren. Das beweiskräftigste schriftliche Zeugnis hierüber gewährt die Eintragung in eine alte, im Stil Königin Anna, in Samt gebundene Familienbibel mit seltenen und merkwürdigen Stichen, die Watts als Knabe mehrfach kopierte. Ebenso wie bei Burne-Jones, entstammen des Meisters Vorfahren einem keltischen Geschlecht, ein Umstand, der bei beiden Künstlern häufig zur Erklärung ihrer Mystik herangezogen wird. Am Beginne des vorigen Jahrhunderts kam Watts' Vater aus Rücksicht für geschäftliche Interessen von Hereford nach London und ließ sich alsdann sehr bald hier völlig nieder. Der Vater wurde von Zeitgenossen als ein sehr gebildeter, kenntnisreicher und an Kunst und Wissenschaft Geschmack findender Mann geschildert, der Erfindungsgabe besaß, aber in der Hauptsache nicht glücklich mit dem Schicksal kämpfte. Dies

Abb. 3. Die Familie Jones.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 11)

Mißgeschick trug dazu bei, Watts schon frühzeitig die Anregung zu bieten, nicht nur für sich und seinen eignen Lebensunterhalt, sondern auch für den seiner Eltern zu sorgen. Seine Mutter besaß weder Talente noch Interessen für die Kunst, so daß von dieser Seite her keine erbliche Anlage für den künstlerischen Beruf auf den Sohn übertragen sein konnte. Watts teilt 1817 als Geburtsjahr gemeinsam mit dem nachmalig so hochgeschätzten Aquarellisten Sir John Gilbert, der ebenso wie jener den Londoner Kunstinstituten die großartigsten Schenkungen überwies. Im Gegensatz zu letzterem hat sich Watts nur selten der Wasserfarben bedient, sondern meistens in Öl und auf Leinwand gemalt. Bilder des Meisters auf Holz lassen sich an den fünf Fingern herzählen.

Aus den Jahren 1826 und 1827 sind einzelne Köpfe sowie Zeichnungen von Tieren, namentlich von Pferden, noch erhalten und im Besitz von Freunden des Künstlers, die bereits Zeugnis von dem Talent des neunjährigen Knaben ablegen.

Mit zehn Jahren, also 1827, tritt Watts in die Akademieschule ein, aber er verweilt nur einige Wochen daselbst, weil er der Ansicht ist, hier nichts lernen zu können. Diese Tatsache allein würde schon genügen, um ein Urteil über die Charakterstärke und die Entschlossenheit eines jungen Menschen abzugeben.

Noch in demselben Jahre, in welchem er die Akademie verläßt, sucht er den Bildhauer William Behnes auf. Der letztere war kein großes Genie und trotzdem Watts erst zehn Jahre alt war, erkannte er bald die Schwäche seines neuen Lehrers. Eigentlichen Unterricht empfing er auch nicht von ihm, sondern Watts sah ihm nur zu bei seinen Arbeiten und zeichnete in seinem Atelier nach Gipsabgüssen. Eine [illegible] von Zusammenhang zwischen ihm und dem Bildhauer Behnes ist vielleicht dadurch nachzuweisen, daß Watts durch eine Statuette desselben „Lady Godiva" (die Lokalheilige der Stadt Coventry) inspiriert wurde, dasselbe Sujet zu malen. Möglicherweise hat aber hierzu das betreffende Gedicht von Lord Tennyson die Veranlassung gegeben (Abb. 43 u. 44).

Der wirkliche Lehrer für Watts wurde die Antike, so vor allem die „Elgin-Marmorwerke", d. h. die im British Museum aufbewahrten Skulpturen vom Parthenon, für deren Rückgabe Lord Byron vergeblich seine Persönlichkeit einsetzte. Als der Meister dann nach Jahren die Höhe der Akropolis erstieg und von hier aus das blaue Meer malte, da war sein Jugendtraum erfüllt.

Das, was für die Präraffaeliten die Kupferstiche des Lisippo und die Fresken des Spinello Aretino, des vermeintlichen Andrea Orcagna, Pietro Lorenzettis, Andrea da Firenzis und Benozzo Gozzolis im Campo Santo von Pisa bedeuteten, das waren für Watts die Bildwerke des Parthenon. Das Studium der Antike bildete für ihn das große, reinigende, den Präraffaeliten fehlende künstlerische Bad.

Watts zu ihrer Brüderschaft, vielleicht nur der gemeinsamen Technik wegen rechnen zu wollen, ist meiner Meinung nach nicht angängig und von ihm selbst stets verneint worden. Das was die zünftigen Sachverständigen selbstverständlich wissen und auch den aufmerksam beobachtenden Liebhabern kein Geheimnis ist [illegible] gewährte mir doch hohes Interesse, aus Watts' eigenem Munde von neuem bestätigt zu hören: „Die unwesentlichen Details im Bilde fesseln mich nicht, höchstens [illegible] so lange, bis ich sie genügend angedeutet habe!" Der Meister bekümmert sich niemals um Knöpfe, Schnallen, Spitzen, Stickereien, Frisuren oder dergleichen Kleinigkeiten. Mit einem Wort, er ist kein Freund von dem sogenannten „Fertig". Die Zeit eines jeden guten Malers hielt er zu kostbar, um sich mit solchen Details zu beschäftigen.

Die genaue realistische Wiedergabe der Einzelheiten, namentlich in der Natur, gehört aber mit zu den Hauptmerkmalen der präraffaelitischen Schule.

Das, was Ruskin den englischen Künstlern unausgesetzt zurief: „Studiert die alten Meister, seid aber keine Griechen, sondern vor allem Engländer!" diese Willensmeinung Ruskins, dessen Persönlichkeit sich übrigens immer mehr zur historischen Figur kristallisiert, hat sich in Watts verkörpert.

Dem Sujet und Stil zugleich nach ist eigentlich nur ein einziges Bild des großen Toten im rein antik-klassischen Sinne vorhanden. Es betitelt sich: „Pygmalions Gattin“ (Abb. 1). Dies herrliche, majestätische, von künstlerischer Höhenluft umwehte Gemälde, das ohne Zweifel an die vornehmsten Meister der besten griechischen Epoche erinnert, besitzt trotz seiner Klassizität doch etwas eigenartig Modernes. Das Grandiose in dieser Schöpfung besteht meiner Ansicht nach vor allem darin, daß man fühlt: der Künstler hat dem Werk den plastischen Untergrund, das Stoffliche des Marmors belassen, aber ihm seinen künstlerischen Geist derart eingehaucht, daß er im Gemälde,

Abb. 1. Lady Victoria und Catherine Noel nebst dem Hon. Roden.
Photographie von F. Hollyer, London. (Zu Seite 12.)

so wie in der alten Mythe zur Wiederbelebung gelangte. Die Gewandung ist weiß gehalten. Watts zeigt uns nicht wie Burne-Jones die Entwicklung, sondern er stellt uns unmittelbar vor das vollendete Werk.

In seiner wirklich unendlichen Bescheidenheit hat der Bildner dieses schönen, 1868 hergestellten Werkes durch seine Gattin die folgende Bemerkung zu ihren schriftlichen Aufzeichnungen für den Titel des Bildes hinzufügen lassen: „A Translation from the Greek“ (Eine Übersetzung aus dem Griechischen).

Wenn in demselben Jahre der verstorbene Sir E. Burne-Jones seinen Zyklus der „Pygmalion-Sage“ begann, der dann von ihm und Morris zu dem „Earthly Paradise“ verwertet wurde, so vermag ich diese Tatsache nicht als einen merkwürdigen

Zufall anzusehen. Um so weniger, als Watts in nicht zu langer Zeit darauf beide Freunde porträtierte.

Ein so anerkannter Künstler wie Sir John Tenniel fand keinen andern Ausweg als ein äußeres Mittel, um seiner „Gattin des Pygmalion" Leben einzuhauchen: Er läßt rosige Sonnenstrahlen ihr Antlitz und Oberkörper bescheinen. (Im South Kensington-Museum.)

Der Altmeister erzählte mir einstmals, daß, obgleich er nahezu alle bedeutenden Personen der zeitgenössischen englischen Epoche porträtiert habe, es ihm doch sehr schmerzlich sei, folgende vier ausnehmen zu müssen: Ruskin, General Gordon, Darwin und Holman Hunt. Als ich ihm darauf mitteilte, daß ich sein eigenes Porträt, mit der Widmung: „Meinem Freunde Holman Hunt", auf dessen Schreibtisch gesehen hätte, nahm er Gelegenheit auszurufen: „Holman Hunt ist ein ausgezeichneter Maler, ja, mehr wie das, er ist ein sehr, sehr großer Meister!"

Ruskin war in seinen Schriften ein so begeisterter Lobredner von Watts, daß man getrost behaupten kann: er erhebt ihn bis in den Himmel. Alles was letzterer aber auch geschaffen hat, ist ohne Frage außerordentlich eigenartig, und da, wo selbst antiker Stoff zugrunde liegt, gelingt es dem Künstler, ihn nicht nur in unabhängiger, sondern sogar harmonisch in moderner Weise umzuformen.

In einem über Kunst in Oxford abgehaltenen Vortrage sagt Ruskin über Watts: „Die Reinheit und Würde seiner Moral, der unausgesetzte Bezug in der Form auf die höchsten Beispiele griechischer Kunst, zugleich aber sein Gefühl für Zartheit und Erhabenheit, stellen ihn in die Reihe der Maler aus der großen athenischen Zeit."

Im Jahre 1829 entsteht eine „Den Kampf um den Leichnam des Patroklus" darstellende Zeichnung und außerdem eine ganze Reihe Romane und Gedichte Walter

Abb. 5. Der Leibarzt Lorenzo Medicis wird in den Brunnen geworfen.
Freskogemälde in der Villa Carreggi bei Florenz. Photographie von George Andrews. (Zu Seite 18.)

Abb. 6. Zeit und Vergessen.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 18.)

Scotts zur Unterlage habende Bilder. Auch in jenem Blatt bildet die Antike die Basis, allein er behandelt sie frei und originell. Phantasie und Farbensinn treten von nun an noch merklicher hervor.

Die beiden ersten Porträts von Belang hat der junge Künstler im Laufe der Jahre 1833—34 gemalt, so daß mit Recht in der Einleitung gesagt werden konnte: Watts schaffte seit ungefähr 70 Jahren. Diese beiden Porträts stellen Mrs. Lockart, geborne Miß Gordon-Duff und Miß Marietta Lockart dar; letztgenanntes Porträt befand sich im Besitz des Meisters in „Little Holland House". Ungefähr um dieselbe Zeit entsteht ferner das Porträt von Mr. Weale und außerdem das erste Selbstporträt von Watts (Abb. 2). Das ideal aufgefaßte, im Stil der Byron-Periode, aber der realistischen Züge nicht entbehrende Bild hängt in „Little Holland House" unter dem, von ihm 1836 gemalten Porträt seines Vaters, George Watts.

Gleichzeitig stammen aus dem zuletzt erwähnten Jahre „Little Miß Hopkins", „Mr. Richard Jarvis" und der „Kopf eines Knaben". Das nächste Jahr (1837) gestaltet sich für den jungen Künstler äußerst wichtig, ja geradezu grundlegend für seine Zukunft: erstens erhält sein Bild „The wounded Heron" (Der verwundete Reiher) Aufnahme in der Akademie, und zweitens erwirbt er sich durch ein Porträt von Mr. Konstantin Jonides und überhaupt durch Gruppenbilder dieser Familie (Abb. 3) nicht nur die Gunst von deren kunstsinnigen und vermögenden Mitgliedern, sondern letztere führen ihn auch bei ihren hervorragendsten griechischen Landsleuten in London ein. Die von Watts angefertigte Kopie eines von Mr. Jonides sehr geschätzten Bildes gelang jenem so gut, daß es besser als das Original befunden wurde und die Kunde seines Talents in diesen Kreisen nun weite Verbreitung erhielt. Da, wo wir im Laufe der Erzählung auf griechische Namen stoßen, können wir ohne weiteres annehmen, daß Watts die betreffenden Bekanntschaften seinen Gönnern von der Familie Jonides verdankt. Eine merkwürdige Fügung des Schicksals bleibt es jedenfalls, daß der so hellenisch denkende und fühlende Jüngling die erste Aufmunterung in seiner Laufbahn durch eine griechische Familie in London erhielt.

Es dürfte wohl kaum in der Kunstgeschichte bisher zu verzeichnen gewesen sein, daß ein großer erster Meister fünf Generationen ein und desselben Geschlechts porträtierte, wie dies von Watts geschah. Die bezüglichen Daten ergeben sich aus den von Mrs. Watts vorgenommenen Eintragungen in das Bilderregister unter den Namen „Jonides", „Cassavetti", „Cavafy" und „Coronio".

„Der verwundete Reiher", das erwähnte erste von der Akademie aufgenommene Bild, stellt den Riesenvogel tödlich getroffen am Boden liegend und seinen letzten Versuch dar, die Schwingen zum Fluge noch einmal zu erheben. Es soll nicht etwa ein Jagdstück wiedergegeben werden, trotzdem Reiter heransprengen, sondern einen Aufruf zum Mitleid für die Tierwelt bedeuten. Die Farben in diesem Erstlingswerk sind etwas glatt und die Hauptsache im Bilde, der Reiher, realistisch, die übrige Szenerie im entgegengesetzten Stil behandelt.

Der Meister verlor das Gemälde aus den Augen, aber vor einigen Jahren wurde es bei einem Händler in Newcastle entdeckt und schmückte seitdem die Galerie in „Little Holland House".

Walter Cranes von der Akademie 1872 angenommenes Werk „Maria", aber in Wirklichkeit das Porträt seiner Gattin, erlebte ein ähnliches Schicksal, wenngleich es schon nach 30 Jahren wieder auftauchte, während Watts' Bild fast den doppelten Zeitabschnitt im verborgenen ruhte. Mrs. Walter Crane bereitete ihrem Gatten durch den betreffenden Ankauf bei Christie in der Auktion eine freudige Überraschung.

In das Jahr 1837 fällt endlich noch die Herstellung zweier Damenporträts.

Für 1838 sind vier kleine landschaftliche Bildchen mit Figuren und die Waldszene aus „Wie es Euch gefällt" zu erwähnen. Diese fast genrehaft gehaltenen Jugendleistungen besitzen deshalb ein erhebliches Interesse, weil sie einen Abschnitt in dem Werdegang des Künstlers bezeichnen. Zweifellos — so seltsam es auch klingt — erinnern diese Arbeiten an George Morland und liefern hiermit den Beweis, daß ein Anfänger, wenn er auch noch so genial veranlagt ist, sich doch zunächst seiner Zeitrichtung nicht zu entziehen vermag.

Ein ausgezeichnetes Porträt von Mr. Richard Jarvis entstand 1839 nebst zwei andern Familienbildnissen. Ferner befindet sich im Besitze von Mrs. Jarvis das „Cavaliers" oder „Round Heads" benannte Bild, welches derselben Zeit entstammt und Jakobiten darstellt. In die Periode von 1839—40 gehören ferner die beiden Porträts von Kapitän Hamilton und Mrs. Hamilton. Ebenfalls beginnt im Jahre 1840 der Meister das Porträt von Mrs. Constantine Jonides, stellt dasselbe aber erst 1842 in der Akademie aus.

In jener Epoche entfaltet der junge Künstler eine außerordentliche Tätigkeit, und um letztere wenigstens einigermaßen zu kennzeichnen, nenne ich nur seine bedeutendsten Werke, so für 1840: Eine Porträtgruppe der Familie Jonides, Porträts von Miß Galenga, Cavafy, Miß Jardine und Mr. J. Wichelo. Weiter entsteht „Ruth und Boas", „Isabella findet Lorenzo tot" (nach Boccaccio) und ein Sujet nach Homer: „The Fount" (Die Quelle), welche auf Grund der nachstehenden Zeilen Popes dem Künstler Anregung bot: „Trojanische Frauen waschen ihre schönen Gewänder während der Friedenstage."

Eine der reizendsten Porträtgruppen, die dem Künstler so gut gelang, wie er sie nicht besser im Zenit seiner Laufbahn schuf, besteht aus den drei Kindern „Lady Catherine, Lady Victoria Noel und dem Hon. Roden", datiert 1841 (Abb. 4). Ebenfalls malt er in diesem Jahre das Porträt von Miß Brunton in ganzer Figur, ein im Besitz einer Schülerin, Freundin und Nachbarin des Meisters befindliches Werk. Die letztere ist Mrs. Emilie Isabel Russell Barrington, welche Fresken des Künstlers — man kann im wahren Sinne des Wortes sagen — vom Untergange gerettet hat, und außerdem ein Unikum von Mr. Watts in ihrem Hause birgt, von dem später noch die Rede sein soll.

Endlich sind für den oben gedachten Zeitabschnitt zu erwähnen: „Vertumnus and Pomona", sowie ein Gemälde, betitelt: „How should I your true love know", dem die von Ophelia gesprochenen Verse aus Hamlet, Akt IV, Szene 5 zugrunde gelegt sind:

„Wie erkenn' ich dein Treulieb
Vor den andern nun?
An dem Muschelhut und Stab
Und an den Sandalschuhen.

Er ist tot und lange hin,
Tot und hin, Fräulein!
Ihm zu Häupten ein Rasen grün,
Ihm zu Füßen ein Stein. — Oh!"

Abb. 7. Paolo und Francesca da Rimini.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 20.)

Dies Bild ist insofern wichtig, als es die Inschrift trägt: „1841. Roberts Road, Hampstead Road" und wir somit ersehen, daß Mr. Watts zu jener Zeit sein Atelier daselbst besaß. Um die Erklärung eines symbolischen Bildes vorzunehmen, war Mr. Watts gern bereit, eine Stunde zu opfern, fragte man ihn aber, wo er geboren sei, so antwortet er: „Irgendwo im Nordwesten von London!"

Inspiriert durch ein anderes Werk Shakespeares, durch „Cymbeline", entsteht im nächstfolgenden Jahr, 1842, das Gemälde „Bellarius, Guiderius und Arviragus", in welchem Tugend, Liebe, Leid, Manneswürde, Ausdauer und Charakterstärke zum endlichen Sieg gelangen und den Grundgedanken der Darstellung bilden.

Ferner sandte er zur Akademie ein Porträt von Madame Jenides und malte im Auftrage ihres Gatten „Aurora", eine liebliche, in der Luft schwebende und von einer fröhlichen Kinderschar gefolgte Gestalt. Dies anziehende Werk stellt sich an Phantasiereichtum, einheitlicher Komposition und hübscher Ausführung den späteren Gemälden der gleichen Art ebenbürtig zur Seite.

In demselben Jahre trat für den jungen Künstler ein Glücksumstand ein, der seiner gesamten Laufbahn eine neue Richtung gab und überhaupt entscheidend für seine Zukunft wurde. Zur Dekoration der neuen Parlamentsgebäude (durch die, beiläufig bemerkt, die Gotik zum Siege gelangte) waren nämlich Wettbewerbe ausgeschrieben worden, an denen sich ca. 150 namhafte Künstler beteiligten, und trotz seiner Jugend

Abb. 8. Gemäldegalerie in Little Holland House.
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 20.)

errang Watts einen Preis von 300 £ für den Karton „Caractacus wird im Triumph durch die Straßen Roms geführt". Das Sujet ist der frühesten britischen Geschichte entnommen.

Caractacus (der Caradoc der Sagen von Wales) war der hervorragendste Führer der Kelten Britanniens, als die Römer letzteres unter Kaiser Claudius ihrer Herrschaft unterwarfen. An der Spitze der kriegerischen Bergvölker von Wales leistete er den Römern tapferen Widerstand. Endlich aber wurde Caractacus verraten und an den römischen Legaten Ostorius ausgeliefert, der ihn i. J. 51 nach Rom schickte. Durch seine edle und würdige Haltung gewann er die Achtung des Kaisers bis zu seinem Lebensende.

Die bezügliche Kommission der Preisrichter ließ aber den für ein Fresko bestimmten Karton niemals ausführen, sondern verkaufte denselben an einen Händler. Dieser zerschnitt den Entwurf und machte beim Verkauf der einzelnen Köpfe und Figuren ein glanzendes Geschäft. Unverstand und Vandalismus hatten sich hier leider

Abb. 9. Gemäldegalerie in Little Holland House.
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 20.)

die Hand gereicht, um dies figurenreiche und mit dem größten Fleiß und Geschick hergestellte Werk zu vernichten. Das was als gerettet davon nachgewiesen werden kann befindet sich im Besitz von Sir Walter James.

Wenngleich sein Werk unterging, so gewährte ihm dennoch die für dasselbe erhaltene Summe die nötigen Mittel, um seinen längst gehegten Herzenswunsch: eine Reise nach Italien zu unternehmen, demnächst auch bald ausführen zu können.

Ein vorher noch (1843) entstandenes Bild, „Blondel", erwähne ich namentlich deshalb, weil es zu den seltenen Wegweisern in der Lebensgeschichte des Meisters gehört: es trägt nämlich die Inschrift 1843 mit dem Zusatz „14 Charles Street", woselbst der Meister zu jener Zeit sein Atelier gehabt hat.

* * *

Ende des Jahres 1843 begibt sich Watts zunächst nach Paris, lernt daselbst die „vie bohême" der Künstler kennen und trifft beim Beginn von 1844 in Florenz ein, versehen mit einer Empfehlung an Lord Holland, den damaligen englischen Gesandten am Hofe des Großherzogs von Toskana und späteren Botschafter in Paris. Der junge Künstler hatte anfangs die Absicht, nur einige Wochen in Florenz zu bleiben, aber Lord Holland lud ihn ein, bei ihm sein Absteigequartier zu nehmen, und so wurde aus wenigen Wochen ein Zeitabschnitt von vier Jahren, den Watts bei seinen neuen Gönnern zubrachte. Hier lernte er die bedeutendsten Persönlichkeiten der Epoche kennen, sein Horizont erweiterte sich, er erhielt eine Übersicht über die, die Welt bewegenden Fragen, und außerdem entstand zwischen ihm und seinen Gastgebern eine Freundschaft, die sich auf drei kunstsinnige Generationen des Geschlechts übertrug und

zu den dauernd herzlichsten Beziehungen mit den Bewohnern von „Holland House“ führte. Die von Watts geschlossenen Freundschaften hielten für das Leben und darüber hinaus an. Ebenso von der andern Seite ließen diejenigen, die den Meister kennen gelernt hatten, ihn nicht wieder von sich.

Die in Florenz geschaffenen Werke befinden sich zum großen Teil in „Holland House“, dem Wohnsitz des Grafen Ilchester, der von einem jüngeren Sohne des ersten Lord Holland abstammt. Der Familienname der Hollands ist „Fox“, der des Grafen Ilchester „Fox-Strangways“. Mit dem vierten Lord Holland, dem Freund und Gönner von Mr. Watts, erlischt der erstgenannte Titel.

Außer dieser Zentralstelle der angesammelten Werke des Meisters sind noch folgende zu bemerken: die Familie Ionides nebst Anhang; die „National Portrait Gallery“, „The National Gallery of British Art“ (auch kurz nach ihrem Begründer „Tate Gallery“ genannt), die Galerie in „Little Holland House“ und in „Limnerslease“, die beiden letzteren Mr. Watts gehörig. In jenem malte er hauptsächlich die mehr durch realen Stoff ausgezeichneten Bilder, wie z. B. Porträts, in diesem die der Phantasie entspringenden Werke. Die Übersetzung des Wortes „Limnerslease“ besagt: „Pacht des Malers, Porträtisten oder Zeichners.“ Hieraus ergibt sich wiederum, daß Mr. Watts der Erbauer dieser Heimstätte gewesen ist. Der Titel „Limner of the King“, den übrigens Watts nicht führte, wurde von den Regenten Englands sowohl an einen englischen, wie an einen schottischen Künstler verliehen, und kann etwa mit dem Titel Hofmaler verglichen werden. In ältern Zeiten besaßen solche Künstler das ausschließliche Recht, den König porträtieren zu dürfen; so konnte z. B. Nicholas Hilliard allein Miniaturporträts und Federigo Zuccaro Ölbilder der Königin Elisabeth anfertigen.

Außer den oben genannten großen Mittelpunkten, in denen sich Werke des Altmeisters angesammelt befinden, gab es deren noch zwei, die aber merkwürdigerweise in

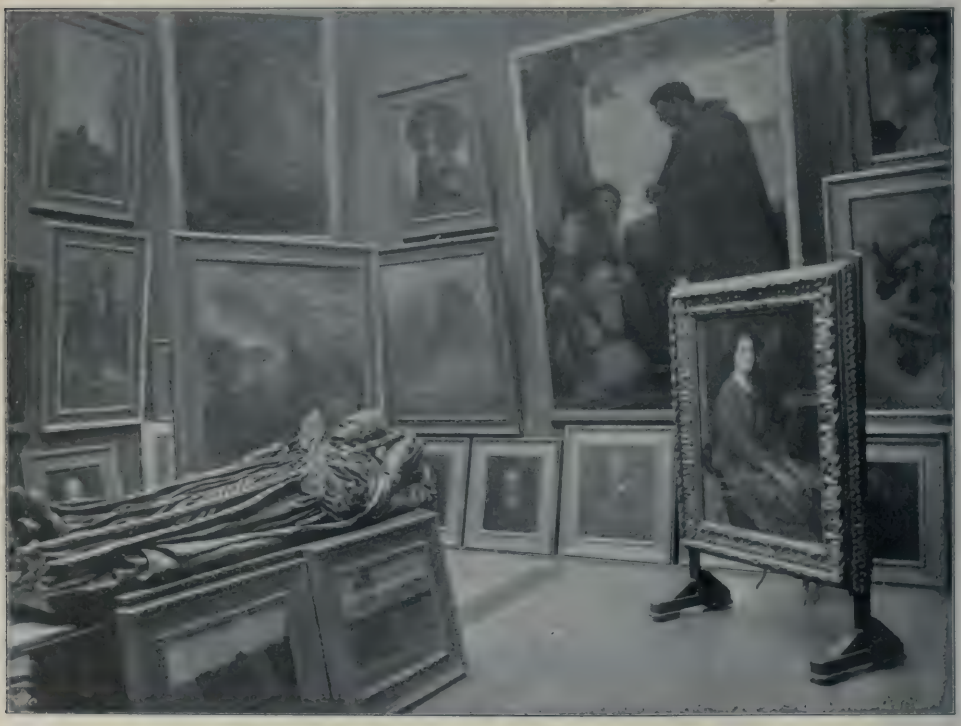


Abb. 10. Bildergalerie in Little Holland House.
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 21.)

demselben Jahre, d. h. 1887, durch Auktion bei Christie aufgelöst wurden. Die bedeutendere Sammlung war die des Mr. Rickards in Manchester, eines Freundes von Mr. Watts, die andere gehörte Mr. Carver, gleichfalls in Manchester, den Mr. Watts jedoch nur oberflächlich kannte. Die früher im South Kensington- (jetzt Victoria- und Albert-) Museum aufbewahrten Werke des Meisters haben nunmehr sämtlich — soweit sie keine Vermächtnisse dritter Personen sind — in der „Tate Gallery" Unterkunft gefunden. Von ersteren soll später noch die Rede sein.

Abb. 11. Bildergalerie in „Little Holland House".
Photographie von Charles Dixon in London. (S. 21.)

In Florenz verlebte Watts herrliche, wunderbar schöne, ja ideale Tage und Jahre. Lord und Lady Holland waren enthusiastische Kunstliebhaber und sichere Kenner, zugleich aber auch die feinfühlendsten Wirte und Mäcen. Der junge Maler hat im Laufe der Jahre seine beiden Protektoren mehrfach, aber stets gleich mit jenem warmen, wahrhaft innerlichem Interesse porträtiert, das echter Freundschaft entspringt. Ebenso wie die genannten Personen, verewigte der Künstler durch Bildnisse den größeren Teil der intimen Bekannten und den Freundeskreis von Lord Holland in Florenz.

Das Haus, in dem die englische Gesandtschaft sich damals befand, ist die „Casa Ferroni". Dieser Name wird der Nachwelt in Verbindung mit Watts noch dadurch besonders überliefert, daß der Künstler einem Selbstporträt einen bezüglichen und später zu erklärenden Titel gab. Die meisten der in der Gesandtschaft gemalten Bilder ließ Lord Holland nach seinem Stammsitz in London schaffen, wo sie auch sämtlich bis auf drei erhalten sind. Im Jahre 1871 brach Feuer im Schloß aus und verbrannten hierbei die Porträts von Dr. Playfair, Mr. Binda und ein die Hunde von Lady Holland darstellendes Bild. Die gedachten drei Werke sind jetzt durch Kopien, aber nicht von Watts' Hand, ersetzt.

Nachdem der Künstler nach der Heimat zurückgekehrt war, restaurierte er mehrere Säle und Gemächer von „Holland House", und dekorierte auch einige ganz neu. In dem bald folgenden Kapitel über das genannte Schloß soll aller dort befindlichen Werke des Meisters Erwähnung geschehen.

Von den in Florenz 1844—47 hergestellten Arbeiten, die nicht nach „Holland House" gelangten, sind namentlich aus dem Jahre 1845 zu bemerken: sechs Köpfe, darunter Lorenzo Medici, männliche und weibliche Figuren, als wirkliche Fresken ausgeführt, zum Versuch und als Studien für das Bild in der Villa Carreggi. Diese Fresken befanden sich im Besitz der dem Meister nahe stehenden Gräfin Cotterell, deren Gatten Mr. Watts in Florenz porträtiert hatte. Die betreffenden sechs Studien ließ die Gräfin Cotterell einrahmen und schenkte sie dem South Kensington-Museum. Einzelne der Bilder stellen prächtige Köpfe und jedenfalls mehr wie bloße Studien dar. Zurzeit ist es sehr schwierig, diese Kunstwerke in Augenschein nehmen zu können, weil der Neubau des Museums es nötig gemacht hat, viele Werke ganz zu verpacken, aber dank

dem großen Entgegenkommen der Verwaltung des Instituts konnte ich schließlich die Fresken besichtigen. Da sie die besterhaltenen Werke des Meisters dieser Spezialart sind, sollten alle für den Gegenstand Interesse bekundenden Kunstfreunde nicht verabsäumen, sich dieselben zeigen zu lassen. Außerdem besitzt das Museum eine Replika von Carlyles Porträt in der „National Portrait Gallery", eine Studie (Zeichnung auf Holz) zu dem Bilde „Jakob und Esau", sowie die beiden Bilder „Am Fenster" und „Daphnes Bad". Letztere gehörten zur „Jonides-Sammlung", die aber dem gedachten Kunstinstitut durch Vermächtnis zufiel. Das in Mosaik nach dem Entwurf von Watts hergestellte Bild Tizians in ganzer Figur, in der Mittelhalle des Museums befindlich, kennen viele Besucher nicht, obgleich es eine charakteristische Arbeit des Meisters ist. Dieser und Tizian werden auch in bezug auf ihre äußere, körperliche Ähnlichkeit vielfach verglichen (Abb. 57).

Fernere nicht in „Holland House" aufbewahrte Gemälde und Bildwerke des Meisters aus der Florentiner Epoche sind: „Medusa", eine Büste; das Porträt von Madame Ristori, der großen Tragödin; Porträt der Prinzessin Latour d'Auvergne; der Herzog von Lucca, der dem jungen Künstler für sein gelungenes Porträt einen Orden verlieh. Alsdann das Porträt der Prinzessin Mathilde Bonaparte und Bilder verschiedenen Genres, so unter anderen: „Cupid", „Honoria", „Dolce far niente" oder auch „Peasants and Bulls" genannt, eine italienische Szenerie und Studien zu denselben. Endlich sind auch zwei für Fresken bestimmte Kartons zu verzeichnen.

Der eine davon wurde tatsächlich in der Villa Carreggi, dem Sommerwohnsitz von Lord Holland, ausgeführt. Der andere dagegen, „Ghibellinen und Welfen" betitelt, als Sujet die Ursache ihres beginnenden Zwistes darstellend, lag bis vor kurzem vergraben und unerkannt in einer Utensilienkammer von Limnerslease. Die Villa Carreggi spielte in der Geschichte der Mediceer zeitweise eine nicht unwichtige Rolle. Hier stoßen wir unter anderen auf die Spuren von Lorenzo dei Medici, Polizianos und Savonarolas.

In dem einen der Säle gab Watts in Fresko die in Wirklichkeit in dem Hause sich zugetragen habende Szene wieder, in welcher der Leibarzt Lorenzo des Prächtigen von dessen ihn des Mordes ihres Herrn beschuldigenden Anhängern in den Brunnen geworfen wird (Abb. 5). Leider hat dies Werk bereits bedenklich gelitten.

Während Watts noch in Florenz weilte, wurde in London eine zweite Konkurrenz für einen Staatspreis ausgeschrieben, an der er sich aber nicht beteiligt hatte. Als jedoch im Jahre 1846 abermals ein neuer Wettbewerb stattfand, forderte Lord Holland seinen Gast, durch wahres Freundschaftsgefühl geleitet, auf, sich in die betreffenden Listen eintragen zu lassen, da man ihm von mehreren Seiten aus bereits den Vorwurf mache, den jungen talentvollen Künstler schon zu lange der Allgemeinheit entzogen zu haben. Watts fertigte noch in Italien (1846) den Konkurrenzentwurf an. Zu seiner großen Überraschung — wie er sich gelegentlich zu mir äußerte — erhielt er für dies Werk einen ersten Preis in Gestalt von 500 £ im Jahre 1847. Der Titel der preisgekrönten Arbeit lautet: „Alfred inciting his subjects to prevent the landing of the Danes, or the first naval victory of the English." Zu deutsch: „Alfred ruft seine Untertanen zum Widerstande gegen die Dänen auf, um ihr Landen zu verhindern, oder der erste Seesieg der Engländer." Dies Werk, ein Gemisch von venezianisch-florentiner Schule auf griechischer Grundlage, wurde von der Regierung angekauft.

Mit dem beglückenden Bewußtsein: durch den „ersten Seesieg der Engländer" einen ersten großen öffentlichen künstlerischen Erfolg errungen zu haben, trifft Watts im Winter 1847 wieder in London ein.

* * *

Wenngleich des jungen Künstlers Mund schweigt und er sich ganz seinen, stets ernst von ihm genommenen Berufsarbeiten widmet, so läßt uns doch das im Jahre 1848 entstandene Bild „Time and Oblivion" („Zeit und Vergessen") (Abb. 6) ahnen,

daß neben der Freude über seine Anerkennung mehr wie ein einfacher Trennungsschmerz seine Seele durchzittert. Am liebsten drückt Watts in seiner bildlichen Formensprache Gedanken und nicht Gegenständliches aus. So auch hier. Er hat dem Gemälde das Motto gegeben: „Was auch immer deine Hand zu tun vorfindet, tue es

Abb. 12. Lebensillusionen.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 23.)

mit aller Kraft; denn es gibt keine Arbeit, noch Kunstgriff, noch Wissen, noch Weisheit in dem Grabe, wohin du gehst!"

Im Gegensatz zu den meisten andern Künstlern stellt der Meister die Zeit stets als „Praesentia stans", als kräftige, jugendliche und männliche Figur dar. Ihre Hand hält die Sense und zur Linken sitzt gleichfalls auf der Weltkugel eine weibliche Ge-

stalt, „Das Vergessen", alles Geschehene mit dem Mantel der Nacht bedeckend. Ein großer Entwurf des Bildes, nach welchem Mr. Watts die Güte gehabt hatte, mir die zur Illustration benötigte Vorlage anfertigen zu lassen, befindet sich in Limnerslease. Das eigentliche Original besitzt Lady Henry Somerset, und eine zweite, kleinere Version gehört Lady Ashburton. Der Meister ging auch mit dem Gedanken um, die Zeichnung als Grundlage für ein statuarisches Werk zu verwerten. Wie in so vielen Arbeiten des Künstlers, so liegt auch in dieser hier etwas Plastisches und Monumentales.

Wenn mich irgendeine Sache in meiner Annahme bestärkt, daß um jene Zeit ernste Trauer die Seele des jungen Mannes bewegte und beherrschte, so ist es die Schöpfung desselben Jahres (1848): „Paolo und Francesca" (Abb. 7), die Watts selbst übrigens für eine seiner besten Arbeiten hält. Paolos und Francesca da Riminis von Dante in seiner Vision geschaute Seelen des zweiten innern Zirkels vom „Inferno" werden, obgleich trauernd und bereuend, doch unzertrennlich verschlungen miteinander, wie Blätter von dem Wirbelwind durch die Luft getrieben. Grau in Grau sind die Grundtöne des Bildes. „Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria." Was wir sehen, ist nur noch die Asche eines ausgebrannten Feuers. Alle menschliche Leidenschaft ist verschwunden. Die irdische wird durch die unsterbliche Liebe geläutert.

Im Canto V, Inferno, heißt es:

„Ed egli a me: Vedrai, quando saranno
Più presso a noi: e tu allor li prega
Per quell' amor che i mena: e quei veranno —
Si tosto come il vento a noi li piega,
Muovo la voce: 'O anime affannate,
Venite a noi parlar, s'altri noi niega,
Quali colombe, dal disio chiamate,
Con l'ali aperte e ferme al dolce nido
Volan per l'aer dal voler portate:
Cotali uscir della schiera ov' è Dido,
A noi venendo per l'aer maligno,
Si forte fu l'affettuoso grido."

Von diesem unvergleichlichen Kunstwerke, das Ary Scheffers gleichnamiges Sujet weit überragt, sind drei Versionen vorhanden, von denen die älteste, wie bereits bemerkt, aus dem Jahre 1848 stammt und sich im Besitz von Mr. Cholmondely befindet, jedoch erst 1849 im „British Institute" ausgestellt wurde. Der Eigentümer der ersten Wiederholung ist Lord Davey, während die aus dem Jahre 1879 stammende Replika die Galerie von „Little Holland House" zierte (Abb. 8 und 9).

Neben „Paolo und Francesca" stand dort gleichfalls ein sehr anziehendes Gemälde, das sich verschiedener Namen erfreut und noch aus dem Jahre 1847 herrührt. Das Sujet stellt die nackte Figur der „Nymphe", „Dryade" oder des „Echo" in einer schönen, einsamen, mit Bäumen und Fluß versehenen Landschaft dar, deren weit angelegter Hintergrund mehrere Fernsichten bietet (Abb. 8). Die sinnende Gestalt mit dem träumenden Blick scheint unentschlossen und der Wiederhall des Echos zum Antwortruf noch nicht erweckt zu sein.

Soviel steht jedenfalls fest, daß zu jener Zeit des Meisters Auge lange nach Süden gerichtet blieb und seine Grundstimmung durch das Motiv „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen", nicht unwesentlich beeinflußt und geleitet wurde.

In diese malerisch-lyrische Periode des jungen Künstlers ist auch das 1848 geschaffene, überaus zarte, anmutige und liebliche Porträt der Marquise von Waterford, geborene Miß Duff Gordon einzureihen, sowie ihr als junges Mädchen gemaltes Bildnis. Das letztere hängt in „Little Holland House" zwischen „Paolo und Francesca" und „Echo" das erstere überragend, und kann sowohl in Abb. 8, als auch in Abb. 9 erkannt werden.

Das im nächsten Jahre (1849) gemalte Porträt von Miß Virginia Pattle, späteren Gräfin Somers, zeigt bereits den Fortschritt in des Meisters innerer Festigung. Wir wissen, daß diese im Laufe der Zeit derartig zunimmt, um dem kraftvollen Männerporträt schließlich in der Kunst des Meisters den Vorrang vor dem weiblichen Bildnis zu sichern. Gerade umgekehrt wie bei Burne-Jones. In der Galerie von „Little Holland House" waren zwei verschiedene Porträts von der Gräfin Somers vorhanden. In Abb. 10 ist es das Bild auf der Staffelei zur Rechten, in Abb. 11 das äußerste Gemälde links in der Mittelreihe. Watts hat ferner ein Porträt von der genannten Dame hergestellt, welchem er nur die einfache Benennung „Virginia" gibt.

Abb. 13. Holland House. Photographie von Charles Dixon in London. (Zu Seite 24.)

Die Familien Somers, Somers-Cocks und die des Grafen von Somerset standen dem Meister nahe. „The Briary" (Die Wildrose), die Besitzung der ersteren, liegt auf der Insel Wight in unmittelbarer Nähe von Tennysons Sitz Freshwater. Wenn es eines Bindegliedes zwischen jenen Familien und Watts und seiner Kunst bedurft hätte, so wäre es des letzteren treuer Freund, der Poeta laureatus, sicherlich gewesen. Das beste von Watts gemalte Porträt Lord Tennysons befindet sich im Besitz von Lady H. Somerset in Eastnor Castle.

Drei frühzeitige Bilder, deren Entstehungsjahr Mr. Watts sich nicht ganz genau entsann, aber mit unverkennbarem italienischen Einfluß, sind: „Cincinnatus", ferner „eine Gruppe halb bekleideter Mädchen unter einem Baume" (ausgestellt in „Leighton House") und endlich ein Sujet nach Boccaccio. Das zweit genannte wird vielfach für seine Entstehung in das Jahr 1850 verlegt, da es indessen weit weniger vollendet ist als das 1849 hergestellte „Life's Illusions", so will ich es vor diesem erwähnen.

Das in leuchtenden Farben ausgeführte Kolossalgemälde nach Boccaccio, hatte Mr. Watts dem „Cosmopolitan Club" in Charles Street verehrt, woselbst sich damals sein Atelier befand, jedoch ging dies Werk durch Schenkung des genannten Vereins im Jahre

Abb. 14. Old Little Holland House.
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 28.)

1903 in den Besitz der „Tate Gallery" über. Hinsichtlich des Inhalts ist zu bemerken, daß derselbe der achten, von Monna Philomela am fünften Tage vorgetragenen Geschichte aus dem „Dekameron" entnommen wurde und sich „Die gespenstische Mädchenjagd" betitelt.

Rechts, auf dem durch reiche landschaftliche Szenerie ausgezeichneten Bilde, erblicken wir einen Ritter mit gezücktem Schwert, auf feuerschnaubendem Roß in Begleitung von Wolfshunden, ein schönes Mädchen verfolgend. Zu dieser nie endenden, rasenden Jagd, ist das unglückliche Geschöpf wegen seiner Hartherzigkeit gegen den betreffenden Ritter, nach ihrer beiden Tode, verurteilt worden.

Da sich jeden Freitag zu derselben Zeit und an gleicher Stelle die dem Nastagio degli Onesti im Pinienwalde bei Ravenna bereits früher gehabte Vision wiederholt, so ladet dieser eine Gesellschaft von Damen und Herren zu einer Festlichkeit dorthin ein. Selbstverständlich verband er hiermit einen ganz besonderen Zweck. Unter den zahlreichen Gästen befindet sich nämlich auch eine Dame aus dem Hause Traversari, um welche sich Onesti bisher vergeblich bewarb. Beim Anblick der auf die Gesellschaft wild zustürmenden Geisterjagd wird die schöne Spröde, von Furcht über ein, möglicherweise ihr drohendes, gleiches Schicksal, derart ergriffen, daß sie den Onesti zum Manne nimmt. Der letzt beschriebene und leicht die Tendenz der Erzählung erkennen lassende Vorgang, wird auf der linken Seite des Gemäldes veranschaulicht.

Ob Mr. Watts gerade diese Novelle mit ihrer Nutzanwendung nur zum Besten für die Allgemeinheit wiedergab, oder ob vielleicht ein eignes, näheres persönliches Interesse ihn dazu bewogen hatte, jemand ein warnendes Beispiel bildlich vor Augen zu führen, wer vermöchte dies heute, nach einem halben Jahrhundert, noch mit Sicherheit festzustellen? Der ganzen Anlage des Künstlers nach neige ich zu der Ansicht, daß die letztere Lesart zutreffend sein dürfte.

Durch das allegorische Bild „Life's Illusions" (Lebensillusionen) (Abb. 12) vollendet Watts 1849 das, was in dem Werke „Zeit und Vergessen" im Jahre vorher angedeutet und gewollt zum Ausdruck kommen sollte. Er hat sich innerlich wieder frei gemacht, um seiner Muse in hehrer und erhabendster Weise dienen zu können. Der Künstler läßt in dem genannten Bilde an unserm Auge die Visionen der Schönheit, der Hoffnung und des Ehrgeizes vorüberziehen, zu deren Füßen die zerschmetterten Symbole menschlicher Größe und Macht liegen. Ein schmaler Erdstreifen über einem Abgrund gewährt allein den höheren, dem Wandel der Zeit nicht unterworfenen Illusionen eine rettende Zufluchtsstätte. Im Mittelpunkt des Bildes erblicken wir den der schillernden Seifenblase des Ruhms nachjagenden Ritter; zu seiner Rechten ein Liebespaar, zur Linken ein Gelehrter. Im Schatten der Gruppe versucht ein Kind, den neckisch vor ihm hin- und herflatternden Schmetterling zu erhaschen. Die größere Version des Bildes gehörte Mrs. Alfred Seymour, die kleinere hängt in „Little Holland House", hoch oben, rechts von dem Gemälde „Echo" (Abb. 8). Mrs. Seymour schenkte ihr Bild an die „Tate-Gallery" und wird im Zusammenhange hiermit nachstehender Brief des Künstlers an jene Dame des Interesses nicht entbehren: „Dear Mrs. Seymour. The picture ‚Lifes Illusions' was painted in Charles Street in my studio (since the Cosmopolitan Club Room) in 1849. It is in many respect my best picture. G. F. Watts."

Er fertigt in demselben Jahre (1849) das eindrucksvolle Gemälde nach dem Text des Propheten Jesaias an: „Und die im Finstern saßen, haben ein großes Licht gesehen." Eine aus fünf Mitgliedern bestehende Familie harrt erwartungsvoll des großen Lichtes, das ihre geistige Nacht erhellen soll. Dem Meister hat sich dies Licht offenbart, aber er beansprucht es für sich, ohne daß es durch ein dogmatisches Prisma zerlegt wird. Auch dies Werk befand sich in „Little Holland House". — Nach dem bisher Mitgeteilten wird wohl niemand behaupten wollen, daß Watts ohne Methode

Abb. 15. Old Little Holland House.
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 28.)

seine Bildergalerie geordnet hatte. Selbstverständlich — wenn auch bedauerlicherweise — war es nicht möglich, bei der Kollektivwiedergabe einer mehrere Hunderte von Bildern zählenden Galerie jedes einzelne Werk völlig erkennbar zu machen. Trotzdem blieb diese Art der Aufnahme doch das einzige Mittel, um nicht nur einen Gesamtüberblick über die interessant aufgestellte Sammlung zu erlangen, sondern auch eine erhebliche Anzahl von Gemälden wenigstens im Entwurf beurteilen zu können. Da die wichtigsten derselben außerdem als separate Illustrationen dem Text beigegeben sind, so hatte dies Verfahren, zu dem Mr. Watts die Bewilligung gab, auch seinen besondern Beifall.

Dasselbe was hier von „Little Holland House" gilt, das trifft auch für das große „Holland House" zu, von dem im nächsten Kapitel die Rede sein soll. Die Schloßherrin von „Holland House", die kunstsinnige Gräfin Ilchester, eine große Gönnerin und Freundin von Watts, gestattete in liebenswürdigster Weise sowohl die Kollektivwiedergabe als auch die Einzelaufnahme einiger vom Meister hergestellten Porträts. Die Verzweiflung der Photographen bildet in solchen Fällen der Umstand, daß es hierbei aus den verschiedensten Gründen nur sehr selten gestattet wird, die Gläser von den Gemälden zu entfernen. Des Klimas wegen hat in England bekanntlich jedes wertvollere Bild ein Schutzglas. Gern entschließen sich die Besitzer niemals, dasselbe abnehmen zu lassen, und wenn es durchaus sein muß, nur unter Zuziehung eines Sachverständigen.

Paläste gibt es in London genug, aber „Holland House" ist das einzige alte Schloß in der Millionenstadt (Abb. 13). Die Geschichte dieses altehrwürdigen Stammsitzes läßt sich mit Sicherheit bis zu Wilhelm dem Eroberer, d. h. dem Jahre 1066 zurückführen. Der Beweis hierfür ist ein sehr einfacher, denn das Besitztum wurde in das älteste Grundbuch oder Katasterverzeichnis eingetragen, das Wilhelm der Eroberer anlegen ließ und heute als „Domesday Book" im „Record-Amt" aufbewahrt wird. Watts hat 60 Jahre seines Lebens in unmittelbarster Berührung und Wechselbeziehung zu dem Hause und seinen Bewohnern gestanden.

„Old Little Holland House" und „New Little Holland House", nur wenige hundert Schritt von der großen Besitzung entfernt, gehörten ursprünglich zu letzterer. Des Meisters Leben und Schaffen war auf das engste mit dem Schloß (in dem dauernd ein Zimmer für ihn reserviert blieb) und seinen Insassen verknüpft. In diesem altehrwürdigen Bau sind von Generation zu Generation die schönsten Sammlungen aller Art vereinigt worden. Selbstverständlich lag der Besitz in früheren Jahrhunderten weit vor den Toren der Stadt; heute befindet er sich im Zentrum des Stadtteils Kensington.

Trotzdem erhält man beim Betreten des Parks den Eindruck eines alten Landsitzes, da letzterer immer noch einige Hundert Hektaren umfaßt, und in dessen Mitte das Schloß in ländlicher Abgeschiedenheit oder wie eine Insel in dem Häusermeere Londons liegt, zu der das hastige Treiben und Tosen der geschäftigen Weltstadt nicht bis in das Innere dringt.

Die berühmte Familie de Vere, Mitkämpfer Wilhelm des Eroberers, erhielt für ihre Hilfeleistungen das Schloß, dann haben hier Nevilles, Cornwallis und Argylls gewohnt. Da die Besitzer von „Holland House" in den Unglückstagen Karls I. zum König hielten, so sind in den Familienarchiven während der Herrschaft Cromwells schwere Tage für das Schloß verzeichnet. Schließlich wurde der General Fairfax dort eingesetzt, während der Graf Holland kurz nach Karl I. gleichfalls hingerichtet wird.

Nach der Restauration der Stuarts gelangte durch Tochter und Enkel das Besitztum in die Hände der großen Kriegerfamilie der Grafen von Warwick, deren einer die Tochter des Grafen Essex zur Gemahlin hatte. Eine verwitwete Gräfin Warwick heiratete 1716 den berühmten Satiriker Addison. Durch ihn erhält das Haus ein literarisches Parfüm, durch das von jetzt ab alle zeitgenössischen Größen der Kunst und Wissenschaft, Einlaß begehrend, angezogen werden und auch tatsächlich hier ein- und ausgehen.

Als 1767 Henry Fox, Lord Holland, das Besitztum erwirbt, zieht in dasselbe die Familie Fox ein, deren Nachkommen auch heute noch die Schloßherren sind. Zahlreiche Mitglieder des Geschlechts gehörten zu den ersten Staatsmännern und Gelehrten

Englands, und weil sie fast durchweg idealen Sinn und Verständnis für Kunst sowie Literatur besaßen, wird es erklärlich, daß die von ihnen angelegten Sammlungen aller Art hohen kunsthistorischen Wert haben, und daß ferner jede wirkliche geistige Größe nicht nur willkommen war, sondern ihre Spuren dort zurückließ.

Obgleich zu jener Zeit „Holland House" hauptsächlich den Sammelpunkt bildete für die liberale Whigpartei, so sehen wir trotzdem in diesen Räumen in bunter

Abb. 16. Die Bibliothek in „Holland House". Nach dem Gemälde von C. R. Leslie. Photographie von Charles Dixon in London. (Zu Seite 30.)

Reihe alle politischen, literarischen und künstlerischen Richtungen vertreten. Charles James Fox, einer der größten parlamentarischen Redner Englands und zugleich bekannt als der unbeugsame Gegner Pitts, erkannte im Privatleben ebenso wie sein Bruder, der zweite Lord Holland, jeden vernünftigen Standpunkt als berechtigt an. Der dritte Bruder der beiden Genannten, der General Fox, Gouverneur von Gibraltar, interessiert uns besonders deshalb, weil er ein Vorgänger von Mr. Watts in „Old Little

Holland House“ ist. Nach ersterem bewohnt noch Miß Fox, die Schwester des vierten Lord Hollands und Protektors von Watts, das im Cottage-Charakter gehaltene Gebäude.

Kurz nach deren Tode sehen wir durch Watts Vermittlung in „Old Little Holland House“ die Familie Prinsep ansässig, zu welcher alsbald der junge Künstler zieht und mit ihr, gleichwie zur Familie gehörig, die Wohnung teilt. Die Schwester von Mrs. Prinsep ist die Gräfin Somers und der letzteren Gatte, Lord Somers, der Freund von Watts. Durch Mitteilung dieser Tatsachen wird erst die ganze Situation verständlich. Zwei Ateliers, oder Studios, wie man in England für Kunstwerkstätten sagt, werden als Anbau der Cottage neu hinzugefügt. Der eine Sohn der Familie Valentin, hier auch kurzweg „Val“ genannt, ist der geschätzte Maler und akademische Lehrer Valentin Prinsep. Zwei seiner Kollegen stehen dem Meister alsdann im weiteren Lebenslaufe besonders nahe: der eine davon ist der eben erwähnte, der andere war der verstorbene Lord Leighton.

Abb. 17. Bronzestandbild des dritten Lord Holland im Park von „Holland House“.

Photographie von Charles Dixon in London. (Zu Seite 33.)

Watts hat, soviel mir bekannt, alle Mitglieder der Familie Prinsep porträtiert. Der Vater, Thoby Prinsep, bekleidete ebenso wie jetzt sein Sohn, Sir Thoby, einen hohen Posten im indischen Amt. Außer der Mutter bestand die Familie noch aus Valentins Bruder Arthur, der das Modell zu dem herrlichen Kopf in dem 1866 gemalten Bilde „Aspirations“ (Abb. 46) sowie zu „Galahad“ (Abb. 42) abgab, und seinen beiden Schwestern „Alice“ und „May“. „Aspirations“, eine männliche Figur, auch „Ideale“ oder „St. Georg“ genannt, gehört ebenso, wie das unter dem Titel „Ulster Coat“ bekannte Porträt von Miß May Prinsep zu den hervorragendsten Werken von Watts.

Obgleich wir alle die historische Kenntnis besitzen, daß selbst bei Lebzeiten bedeutender Männer es häufig schwer hält, Tatsächliches festzustellen, so sind wir doch jedesmal überrascht, wenn ein solcher Fall uns selbst unmittelbar vorliegt. Die beiden klassischen Hauptzeugen: Mr. Watts und Valentin Prinsep, darüber befragt, wann der erstere nach „Old Little Holland House“ kam, differieren in ihren bezüglichen schriftlichen Äußerungen um ein Jahr. Der Altmeister ist der Ansicht, 1851 nach „Old

Little Holland House" übergesiedelt zu sein, dagegen schreibt Mr. Prinsep: „Soweit ich mich erinnern kann, bezogen wir ‚Little Holland House' zu Weihnachten 1851, und kam Mr. Watts im Sommer 1852 zu uns, nachdem er eine schwere Krankheit überstanden hatte. Miß Fox starb einige Zeit bevor wir uns dort niederließen."

Abb. 18. Selbstbildnis von G. F. Watts.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 33.)

Die einzigen und in Privathand befindlichen Aufnahmen, die angefertigt wurden, um kurz vor dem Abbruch des Hauses dies und die Stelle zu verewigen, in welcher der größte moderne englische Künstler und überhaupt einer der seltensten Männer aller Zeiten 25 Jahre lebte, wirkte und schaffte, beansprucht schon an und für sich unser Interesse. In Anbetracht aller einschlägigen Verhältnisse wird die bisher nicht be-

kannte Illustration sicherlich unsere Aufmerksamkeit erregen. „Old Little Holland House“ gehörte als Dependenz zum Schloß, und sollen aus diesem Grunde auch hier das große und kleine Haus in der Illustration nicht fern voneinander stehen (Abb. 14 und 15).

Die im Bilde wahrnehmbare Figur ist ein Deutscher namens Manfeld, den Watts in sehr bedrängter Lage auf Reisen hatte kennen lernen. Er wurde zuerst Diener, dann Ateliergehilfe bei ihm und als er erkannte, daß jener Talent besaß, ermöglichte es ihm der Meister durch Empfehlungen usw., sich selbständig als Porträtmaler seinen Lebensunterhalt zu erwerben. Eine Eigentümlichkeit der Wattsschen Atmosphäre bleibt es, daß in ihren patriarchalischen Elementen die Standesunterschiede sich ungemein ausgleichen. Vor seinem Tode hatte der greise Künstler noch angeordnet, daß, falls sein ehemaliger, ihm in den letzten Jahren aus den Augen verloren gegangener Gehilfe der Unterstützung bedürfe, ihm diese zuteil werden sollte. Mit unendlicher Mühe gelang es Mrs. Watts den in traurigen Verhältnissen sich befindenden Manfeld zu entdecken, um im Sinne ihres Gatten handeln zu können. Wenige Wochen nach dem Heimgang des gütigen Meisters verstarb auch sein langjähriger Schützling.

In den Figuren vieler Gemälde von Watts erkennen wir die Personen seiner Umgebung wieder, d. h. die Modelle bildeten eine gewisse Grundlage, die indessen mehr oder minder von ihm umgeformt wurde. Sein Weiblichkeitsideal und Vorbild scheint mehr Pallas Athene wie Aphrodite zu sein! So kehrt in dieser Epoche in den Darstellungen häufig die etwas strenge Schönheit von Miß Virgina Pattle, der Schwester von Mrs. Prinsep wieder. Als der Graf Somers ihr von Watts angefertigtes Porträt sah, verlangte er sie kennen zu lernen, eine Bekanntschaft, aus

Abb. 19. Der goldene Saal in „Holland House“ mit Dekorationen von G. F. Watts.
Photographie von Charles Dixon. (Zu Seite 33.)

Abb. 20. Symbolische Figuren im goldenen Saal in „Holland House".
Photographie von Charles Dixon. (Zu Seite 34.)

der alsdann der Bund fürs Leben entstand. Außer den genannten gehörten auch noch die drei andern Töchter des Richters Pattle, nämlich Lady Dalrymple, Mrs. Jackson und Mrs. Cameron zum dortigen engeren Familienkreise.

Von anderen Personen, die mit den Bewohnern von „Old Little Holland House" intimere Beziehungen unterhielten, sind vornehmlich zu erwähnen: Leighton, Millais, Holman Hunt, Browning, Sir Henry Taylor, Aubrey de Vere, Ruskin, Thackeray, Doyle, Lady Dufferin, Mrs. Norton, Mrs. Nassau-Senior, Professor Joachim und Halle. Als ganz besonders Watts nahestehend ist Lord Tennyson hervorzuheben, der hier in „Old Little Holland House" „Lancelot und Elaine" schrieb, während der erstere ihn porträtierte.

Daß Künstler und Dichter, bevor sie an größere Arbeiten herangehen, außer der allgemeinen, auch einer gewissen literarischen und historischen Orientierung über ihre Sujets bedürfen, darüber besteht kein Zweifel. So fragte selbst Schiller bei vielen, antiken Stoff behandelnden Gedichten bei ersten Fachautoritäten an, ob in jenen auch keine Verstöße gegen griechische Anschauungen, Sitten, Lebensgewohnheiten und Einrichtungen enthalten seien. Ohne irgendwelche Hilfsmittel wäre es naturgemäß dem jungen Künstler recht schwer geworden, seine Kenntnisse zu erweitern. Zum Glück für ihn vermochte sein Nachbar, der Schloßherr, in dieser Hinsicht seine Wünsche zu befriedigen, denn die etwa 20 000 Bände zählende Bibliothek von „Holland House" gehört zu den bestausgewählten Privatbüchersammlungen. — Das an dieser Stelle wiedergegebene

Abb. 21. Symbolische Figuren im goldenen Saal in „Holland House".
Photographie von Charles Dixon. (Zu Seite 34.)

Bild der Bibliothek (Abb. 16) stammt zwar nicht von Watts, aber die Räume, in denen er als junger Mann seine geistige Nahrung bezog, müssen ein außerordentlich nachhaltiges Interesse für ihn besessen haben. Ich schließe dies aus dem Umstande, daß, als ich mit ihm nur im allgemeinen über „Holland House“ sprach, in dem doch so viele seiner Werke vorhanden sind, er aus einer Mappe gerade diese reproduzierte Photographie der Bibliothek hervorzog und mich fragte, ob sie mir bekannt sei. Ich konnte dies bejahen, denn über die Bücher und Manuskripte der Kollektion findet sich ein ausführlicher Aufsatz von mir in der „Zeitschrift für Bücherfreunde“, April 1899 (Velhagen & Klasing) abgedruckt, der allen Bibliophilen eventuell nähere Auskunft gibt.

In dem von C. R. Leslie gemalten Bilde sehen wir Lord Holland (der dritte im Titel) an einem Tische sitzend und lesend; ihm gegenüber seine Gemahlin, geborne Vassall, welche von dem Bibliothekar Dogget irgendein Werk verlangt zu haben scheint, während der langjährige Hausfreund, Dr. John Allen, in der einen Hand ein Buch haltend, mit der andern auf ein solches sich stützend, seine Ansicht über eine vorliegende Kontroverse auseinandersetzen will. Das Porträt Addisons lehnt am Fußboden gegen die Bücherreihe.

Einigermaßen glaube ich erraten zu können, warum der Meister für das Bibliothekbild ein ganz besonderes Interesse bekundete. Erstens kannte er den Maler Leslie (1794 bis 1859) persönlich, dann hält er mit Recht das Gemälde für ein sehr gutes, die Dargestellten weisen große Porträtähnlichkeit auf, und endlich war Leslie auch ein anziehender Autor gerade für Watts. Namentlich boten dem jungen Künstler zwei Werke des ersteren fachmännische Unterhaltung und Anregung. Es sind dies: „Life of Constable“ und „Handbook of young painters“. Beide befinden sich in der Bibliothek von „Holland House“ und das letztgenannte Buch hat Watts nachweislich mehrere Male gelesen.

Abb. 22. Das Auge von Lady Holland. Ölbild im gelben Salon von „Holland House“.
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 36.)

Der oben erwähnte Dr. John Allen war der Herausgeber einer politischen Revue, die Lady Holland regelmäßig für Napoleon nach St. Helena sandte und dauernd bemüht blieb, nach Möglichkeit sein Schicksal zu mildern.

Ein Zitat Macaulays über diese Bibliothek scheint mir gerade in bezug auf junge Künstler am Platz. Er schreibt: „Mit besonderer Vorliebe wird man sich jenes ehrwürdigen Saales erinnern, in dem all die antike Würde einer Universitätsbibliothek so seltsam vereint ist mit weiblicher Grazie, die auch einen ernsten Raum verschönern kann .... Von hier aus wurde während zweier Generationen die Politik Europas durch Vernunft und Beredsamkeit geleitet. Bronze und Leinwand wurden in Leben verwandelt und der Nachwelt Werke hinterlassen, die nicht zu sterben vermögen. In diesem eigentümlichen Kreise konnte jedes Talent seinen Platz finden. Es kam vor, daß in einer Ecke die letzte politische Debatte und in einer andern Ecke das neueste Lustspiel von Scribe besprochen wurde, während Makintosh im Thomas von Aquino blätterte, um eine von ihm angezogene Stelle zu vergleichen, und Talleyrand über seine Unterhaltung mit Barras oder von seinem Ritt mit Lannes über das Schlachtfeld von Austerlitz erzählte .... Man fühlte stets die offene Höflichkeit, die sofort selbst den jungen Künstler oder Schriftsteller, der sich zum erstenmal zwischen Botschaftern und Herzogen befand, aller Verlegenheit enthob .... ‚Holland House' hat eine größere Anzahl ausgezeichneter Politiker, Literaten und Künstler beherbergt als irgendein anderes Privathaus in England."

Abb. 23. Lady Mary Augusta Holland.

Im Besitz S. M. König Eduard VII. Gestochen von C. H. Jeens nach dem Originalgemälde von G. F. Watts. Mit Genehmigung von Macmillan & Co., London. Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 37.)

Walter Scott sagt: „Die großen Reformgesetze Englands hatten ihre Wiege in ‚Holland House', an der Charles James Fox als Pate stand. In diesem Hause, das stets im Vordergrunde liberaler Ideen sich befand, haben Flüchtlinge aller Herren Länder, unterdrückte und vertriebene Patrioten eine offene Zufluchtsstätte gefunden."

Da jeder Leiher eines Buches sich persönlich in das ausliegende Register einzutragen hatte, so gewährt dasselbe außer einer Autographensammlung und vielen interessanten Nebenumständen, so z. B. über den Geschmack der Bücherentnehmer, den Hauptvorzug einer chronologisch geordneten Liste der Besucher. Aus dieser soll von ungefähr nur eine kleine Reihe bedeutender Ausländer genannt werden, die hier gastfreie Aufnahme fanden: van Dyck, Monroe, der Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika, der Schriftsteller Washington Irving, der französische Minister Calonne, Benjamin Franklin, der Korse Pozzo di Borgo, Montholon und Bertrand; Talleyrand, Metternich, die beiden Humboldts, Canova, Madame de Staël, die Königin Amélie, Louis Philipp von Frankreich, der Herzog von Aumale, Jérôme Bonaparte, Rossini, Panizzi und der durch seine Aufsätze über Petrarca bekannte Ugo Foscolo.

Bei der Eintragung des Namens „Flahaut" in das Bibliotheksregister will ich zugleich eines der interessantesten Manuskripte daselbst Erwähnung tun. Es betitelt sich: „Olimpiade, Dramma del Signor Abate Pietro Metastasio, abgeschrieben von J. J. Rousseau. Musik von Pergolese." Eine kurze handschriftliche Notiz des Grafen Flahaut erklärt uns den Sachverhalt:

„Ce livre, copié de la main de J. J. Rousseau, dans le temps où, pour subsister, il copiait de la musique pour le prix le plus modique, fut envoyé par la reine de Naples à Madame Souza. Donné par elle à son fils, il l'a offert à Lord Holland, comme souvenir de son sincère et inaltérable attachement. Flahaut. Holland House, 13 Juin 1816." Die Marquise Souza, berühmt geworden durch ihren in England verfaßten Roman „Adèle de Sénange", besaß außer ihrem Sohn erster Ehe, dem oben genannten Grafen Flahaut, noch einen Sohn aus ihrer zweiten Ehe mit dem Marquis Souza. Der letztere wurde später Großstallmeister der Königin Hortense, Mutter Napoleons III., mit der er in ein Liebesverhältnis trat, dessen Frucht der Herzog von Morny, der vielgenannte Gesellschaftslöwe des zweiten Kaiserreichs war.

Abb. 24. Mary Fox, spätere Prinzessin Aloys Liechtenstein. Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 37.)

Das erwähnte Buch Rousseaus bedeutet jedenfalls mehr als eine Kuriosität. Ein analoges Manuskript, in welchem der Führer einer philosophischen Schule als Abschreiber figuriert, gleichzeitig aber mit einem ersten Komponisten und einem berühmten Dramatiker ein Triumvirat bildet, dürfte so leicht keine Bibliothek aufzuweisen haben.

Trotz dieser, leider unumgänglich kurzen Notizen über die geistige Atmosphäre, die in „Holland House" herrschte, wird man sich doch ein Bild über das Milieu machen können, in dem Watts sich während seines Aufenthaltes in „Old Little Holland House" befand. Von dem dritten Lord Holland, den wir aus dem Bilde Leslies kennen, hat Watts, etwa 1848, bald nach seiner Rückkehr aus Italien, eine sitzende,

monumentale Bronzestatue angefertigt, die sich im Park befindet, aber von der Straße aus durch ein eisernes Gitter hindurch gesehen werden kann (Abb. 17). Es ist dies die erste größere Bildhauerarbeit des Künstlers.

Die Werke, die Watts für das Schloß herstellte, bestehen in Porträts, sowie in Dekorations- und Restaurationsarbeiten. Bei der Anfertigung eines Porträts gibt sich Watts keinerlei Phantasie hin. Umgekehrt sagt er: „Wenn ich einen allegorischen Stoff male, weiß ich beim Beginnen kaum, wie der Entwurf endgültig ausfallen wird, wenn ich schon an der Staffelei stehe." In allen Fällen aber malt der Künstler direkt mit dem Pinsel auf die Leinwand, ohne irgendwelche Vorzeichnung von Umrissen usw.

In „Holland House" sind aus der florentiner Epoche von Watts noch das unvollendete Porträt der schönen Gräfin Castiglione (Abb. 25) und das der Gräfin Walewska vorhanden. Ein absolut genaues Datum für die Anfertigung dieser beiden Bildnisse vermochte Mr. Watts ebensowenig anzugeben, wie den bestimmten Zeitpunkt der Herstellung der Porträts von M. Cotterell und Cheney, beides Freunde von Lord Holland. Wenn man aber 1845—47 als Datum hierfür setzt, wird man keinenfalls erheblich irren. Das an früherer Stelle bereits erwähnte Selbstporträt in Ritterrüstung zum Maskenfest in der Casa Ferroni, das überhaupt zu den besten Leistungen des Künstlers gehört und als Studie in dieser Spezialität mit den alten italienischen Meistern in den Wettbewerb treten kann, wurde erst 1850 in London beendet (Abb. 18).

Abb. 25. Mary Fox, spätere Prinzessin Liechtenstein, als Kind. Gräfin Castiglione, Holland House.
Photographie von Charles Dixon. (Zu Seite 37.)

Einer der glänzendsten und schimmerndsten Säle im Schloß ist der sogenannte „Gilt Room" (Der goldne Saal) (Abb. 19). Diesen hat Watts zum Teil ganz neu dekoriert, zum Teil die vorhandene Innenausschmückung wieder hergestellt. Als echter Künstler ging er in solchen Fällen mit leichter und schonender Hand, sowie mit Pietät gegen Bestehendes vor. Sein Bestreben war auf Erhalten und nicht darauf gerichtet, sich selbst durch diese Arbeiten in den Vordergrund zu drängen.

Die Wände des Saals sind durchweg getäfelt und durch größere farbige Holzsäulen in Felder geteilt. Die einzelnen Medaillons werden durch goldene und blaue Stäbe eingefaßt, und lassen erstere, abwechselnd eine silberne Lilie auf azurblauem Schild, sowie ein goldenes Kreuz auf rotem Schild erkennen. Die Grafenkrone wird von Palmenzweigen getragen. Einige Wappen der mit den Hollands verbundenen Familien und ebenso der einem Vorfahren verliehene Hosenbandorden wurden in dem

Abb. 26. Lady Mary Augusta Holland.
Gestochen von C. H. Jeens nach dem Originalgemälde von G. F. Watts.
Mit Genehmigung von Macmillan & Co., London.
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 38.)

Saale dargestellt. Watts ist der erste der großen englischen Meister, der sich nicht gescheut hat, in dekorativer Weise zur Verschönerung der Innenräume sein Talent in den Dienst dieses Kunstzweiges zu stellen. Dadurch, daß später die meisten bedeutenden Künstler Englands seinem Beispiele folgten, gelang es der dortigen Kunstindustrie, über die des Kontinents für längere Zeit einen wesentlichen Vorsprung zu erringen.

Die künstlerische Innendekoration von „Holland House", Malerei ausgeschlossen, hatte zur Zeit Karls I. Franz Cleyn aus Rostock ausgeführt. Dieser Dekorateur war der gesuchteste Fachmann seiner Zeit und beständig durch ganz Europa auf Reisen, um die Schlösser der Großen prachtvoll zu gestalten. König Karl I. von England und Christian IV. von Dänemark hatten ihn zu ihrem Hofkünstler ernannt.

Die beiden Kamine im Saale und die über jedem befindlichen zwei symbolischen Figuren, mit denen es seine besondere Bewandtnis hat, beherrschen den ersten Eindruck, wenn man den prachtvollen „Gilt Room" betritt (Abb. 20 u. 21).

Es ging die Sage, daß an denjenigen Stellen, woselbst sich jetzt die Wattsschen Figuren befänden, früher Freskomalereien von einem der berühmtesten italienischen Künstler ausgeführt worden seien und eventuell noch vorhanden sein müßten. In den meisten englischen, auf den Gegenstand bezug habenden, so auch in dem Buche der Prinzessin Liechtenstein (Macmillan) findet sich die Angabe: „Mr. Watts versichert, alles wiederholt und sorgsam untersucht, aber nichts Bezügliches gefunden zu haben. Vielmehr erklärte der Künstler, daß, mit Ausnahme der kleinen Medaillonporträts unter jeder der vier Figuren, alle übrige Malerei von ihm herrühre." So soll unter andern da, wo Watts dekorative Malerei en grisaille ausführte, sich früher eine sehr alte Kopie der „Nozze Aldobrandini" befunden haben.

Da die bezüglichen Arbeiten sich meiner Ansicht nach nicht so recht in Einklang mit dem Stil des Meisters bringen lassen, so wurden hinsichtlich der obigen Anführungen Zweifel in mir rege. Ich fragte zunächst bei der Gräfin Ilchester an, ob sie wohl imstande sein möchte, mir nähere Auskunft über den Gegenstand zu erteilen. Die Antwort lautete dahin, daß sie sich bei Mr. Watts über das Sujet der Figuren erkundigt habe, derselbe sich aber nicht mehr genau entsinnen könne, was jene darstellen.

Den Figuren sind keine deutlich erkennbaren Attribute beigegeben und muß somit ihre Identitätsfeststellung leider vorläufig ruhen. Wegen der Hauptfrage, d. h. der Herstellung der Werke, entschloß ich mich, wenngleich mit schwerem Herzen, die Hilfe von Mr. Watts selbst zu erbitten. Wenn man wußte, daß der greise Künstler sich eben nach Limnerslease zurückzog, um in Ruhe noch schaffen zu können, daß aber trotzdem an jedem Tage regelmäßig eine solche Postsendung von Briefen und Paketen bei ihm eintraf, daß deren Bewältigung fast unüberwindlich erschien, so wollte man doch nur im dringendsten Falle den Meister seiner Zeit berauben. Hierzu kommt, daß kein Künstler so wie Watts von Freunden besucht wurde, und daß er und seine Gattin jedermann, der an ihre Tür klopfte, Bekannte und Unbekannte, solche mit oder auch ohne Legitimation, gleich gastlich aufnahm, und die Geringsten dieselbe Herzlichkeit wie die Größesten der Erde empfingen, so wird man sich eine Vorstellung machen können, wie die Kräfte des Meister in Anspruch genommen wurden. Mrs. Watts, die in hilfreicher Fürsorge für ihren Gatten bemüht war, demselben namentlich im brieflichen Verkehr Erleichterung zu verschaffen, schrieb mir zur Sache:

Abb. 27. Henry Edward, der vierte Lord Holland, Gesandter in Florenz und Botschafter in Paris.
Gestochen von C. H. Jeens nach dem Originalgemälde von G. F. Watts. Mit Genehmigung von Macmillan & Co., London. Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 38.)

„Es befanden sich dort bereits Figuren im Entwurfe, aber halb zerstört, so daß Mr. Watts dieselben nur restaurierte; er vermag sich nicht zu entsinnen, was sie darstellen."

Viele, ja man kann auf ziffernmäßiger Grundlage sogar behaupten, eine recht erhebliche Anzahl von Porträts sind durch die eigene Initiative des Meisters und nicht durch den Wunsch des Porträtierten entstanden. Obgleich sich die so Abgebildeten hoch geehrt fühlten, so hätten sie sich doch niemals unterfangen, den Künstler um die Anfertigung ihres Porträts zu ersuchen.

Solche Werke waren zunächst in der Regel für „Little Holland House" bestimmt, wo sie entweder ganz verblieben, um dereinst an die Nation zu gelangen, oder sie schmückten dort die Galerie so lange, bis sie, in Übereinstimmung mit den Statuten der „National Portrait Gallery", in diese aufgenommen werden konnten. Gar viele der Porträtierten erhielten ihr Bildnis auch als Geschenk vom Meister. Beim Verkauf eines Bildes entschied niemals der gebotene Preis, sondern in der Hauptsache die Würdigkeit des Käufers. Vor dem Beginn eines Porträts las Watts möglichst viel über und vor allem die eventuell von dem Betreffenden verfaßten Schriften. In

der Sitzung selbst suchte er der Unterhaltung eine Wendung zu geben, um in der Seele des Porträtierten zu lesen. Das Auge nennt er das Fenster der Seele.

In dem hier abgebildeten, dekorativ von Watts restaurierten „Gelben Salon“ (Abb. 22), bemerken wir auf den ersten Blick kaum ein ebenso interessantes wie bedeutsames Werk des Künstlers „Das Auge von Lady Holland“. Der echte florentiner Rahmen des Bildes weist auf die Zeit seiner Entstehung hin. Der junge Maler hat beim Anfertigen dieser Studie zum ersten Male den bereits erwähnten Vergleich mit dem Fenster der Seele gebraucht. Da er beim Porträtieren niemals improvisiert und Ähnlichkeit in erster Linie zu den selbstgestellten Forderungen gehört, so können wir stets das vollste Vertrauen zu dem Meister haben, daß die Identität zwischen Person und Darstellung eine tatsächliche ist.

Wenn man das über dem Kamin, in der Mitte zwischen Spiegel und Charles James Fox als Kind, mit seinem Hund im Arm, befindliche Bild recht genau oder durch eine Lupe betrachtet, wird man ein unzweifelhaft schönes Auge erkennen. Mary Augusta, die Gemahlin des vierten und letzten Lords Holland, war die Tochter des Grafen von Coventry und ihre Mutter eine Tochter des Herzogs von St. Albans.

Ohne daß er es will, ja ich möchte sagen, wider seinen Willen, ist Watts' Stellung, sowohl der englischen Künstlerschaft gegenüber als auch innerhalb der Sphäre des gebildeten Publikums, eine so unvergleichlich erhabene gewesen, daß viele seiner auf die Erklärung von Bildern bezüglichen Redewendungen nicht nur in die Fach-, sondern auch in die allgemeine Literatur übergegangen sind. Das Interessanteste hierbei aber ist die Tatsache, daß es nicht selten vorkommt, Watts auf diese Weise mit seinen eigenen Worten gefeiert zu sehen. So sagt Cosmo Monkhouse in Cassells „Magazine of Art“: „Watts ist als Führer der Porträtmalerei in England zu betrachten, er gab

Abb. 28. Durch Feuer beschädigtes Porträt Henry Edwards, vierter Lord Holland, in „Holland House“.
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 38.)

Abb. 29. Deckengemälde im Hauptaufgang von „Holland House".
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 38.

ihr eine neue Inspiration und Ausgangspunkt. Seine Kunst bestand darin, ‚das Gesicht zum Fenster der Seele zu machen'."

Der „Gelbe Salon" birgt zahlreiche Andenken und Reliquien, so namentlich von Maria Stuart, Karl I., Karl II., Charles James Fox, Napoleon I. und von andern bedeutenden französischen Persönlichkeiten. Ein originelles Bildnis von Lady Holland im großen florentiner Strohhut (Abb. 23) malte Watts noch 1843 in Florenz, allein dies Porträt ist hier nicht vorhanden, da die Besitzerin es an den damaligen Prinzen von Wales, jetzigen König Eduard VII., vermachte. Dann finden wir noch ein anderes, „Mary Augusta, Lady Holland by Watts" bezeichnetes Bildnis und ein solches in ganzer Figur im Schloß. Das ansprechendste Porträt von ihr bleibt vielleicht das mit dem Kranz im Haar (Abb. 26), welches vom Künstler 1848, also nach seiner Rückkehr von Florenz, in London vollendet wurde.

Die Adoptivtochter von Lady Holland, Miß Mary Fox (Abb. 24 und 25), von Watts mit ihrem großen spanischen Pointer Elia 1857 abgebildet, ist die auch als Schriftstellerin rühmlichst bekannte Prinzessin Marie Liechtenstein. Ihr Buch über „Holland House" trägt einen durchweg liebenswürdigen, anmutigen, sowie interessanten Charakter, und wenn jenes sich auch merklich auf Thomas Faulkners „History and Antiquities of Kensington" stützt, so vermeidet es doch dessen veraltete Anschauungen und dürren Stil. Faulkner selbst wiederum hat nur das in sein Werk aufgenommen, was ihm der dritte Lord Holland diktierte.

Die im Hintergrunde des Bildes sichtbare, vor langen Jahren vom Blitz getroffene, aber noch heute aufrecht stehende Zeder im Park von „Holland House", besitzt für uns Deutsche ein besonderes Interesse. Während mehr oder minder größerer Perioden scheint das in ländlicher Stille liegende Schloß wie im Zauber-

schlaf versunken; dann plötzlich, gleichwie mit einem magischen Stab berührt, pulsiert dort fröhliches Leben. Eine solche Verwandlung fand statt, als zu Ehren des Kaiserpaares eine Gartenfestlichkeit daselbst veranstaltet wurde. Bei seinem jeweiligen Aufenthalt in London pflegt nämlich Kaiser Wilhelm dem Grafen und Lady Ilchester die Ehre seines Besuches zu schenken und war es bei dieser Gelegenheit, daß ersterer dem alten, im Sturm verwundeten Baumriesen, den für uns keiner weiteren Erklärung bedürfenden Namen gab: „Laeso sed invicto militi."

Abb. 30. Der barmherzige Samariter.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 41.)

Mary Fox, die Adoptivtochter von Lady Holland, war 1850 geboren und heiratete 1872 den Prinzen Aloys Liechtenstein, aber schon 1878 verstarb die Prinzessin in Wien. In ihrer oben genannten Schrift bilden die an dieser Stelle mit gütiger Erlaubnis der Verlagsfirma Macmillan wiedergegebenen beiden Illustrationen die Titelblätter. Sowohl Lady Holland (Abb. 26) als auch ihr Gatte, Lord Henry Edward Holland (Abb. 27), sind von C. H. Jeens nach Watts' Originalgemälde gestochen. Das zuletzt erwähnte Porträt, im Salon der Gräfin Ilchester, hat, wie hier erkennbar (Abb. 28), leider stark durch Feuerbeschädigung gelitten. Selbstverständlich tat Watts was er nur vermochte, um das Werk gut zu restaurieren, aber merkwürdigerweise gelang es ihm nicht, dem Bilde seinen früheren Reiz wiederzugeben. Dasselbe war im Stil und der Manier gehalten, wie seinerzeit Lord Byron vielfach porträtiert und aufgefaßt wurde. Dem Vater des vierten Lord Holland hat Byron „Die Braut von Abydos" gewidmet.

Unter Lady Hollands Bild, und sehr passend über ihrer Handbibliothek, sehen wir in das im Jahre 1856 angefertigte Porträt des französischen Staatsmanns, Historikers und Publizisten Guizot, bezeichnet „Monsieur Guizot by Watts". Ferner will ich nicht unterlassen zu erwähnen, daß der junge Künstler damals den pompösen Haupttreppenaufgang des Schlosses durch Deckengemälde (Abb. 29), die in leichten, gefälligen italienischen Stil gehalten sind, dekorierte.

In einem Vorzimmer sind mehrere Rahmen aufgehängt, die eine Kollektivporträt-Sammlung von 37 Kreidezeichnungen der zum näheren Umgang in Lord Hollands

Haus in Florenz gehörenden Personen darstellen. Hierzu sind namentlich zu rechnen: Prinz N. und Prinz T. Corsini, Marquis Carrega, Kardinal Sacconi, Graf Bossi, Graf Del Benino, Mr. Petre, Lord Walpole, Cotterell, Lady Normanby und Lady Dover. Ferner der Marquis de Heredia, Roberto Aldobrandini, nach dessen Tode der Name auf die Borghese Familie überging, Madame de Flahaut und Lord Wharncliffe. Graf Benino, der letzte Sprößling eines alten Stammes, ist bekannt als der Protektor des Bildhauers Duprée. In allen diesen, 1845—47 bei Kerzenlicht in den Empfangsabenden in der Casa Ferroni entstandenen Bildnissen erkennt man bereits, daß Watts ein geborner Porträtist ist, und daß es keine leichte Aufgabe sein wird, sich im fortschreitenden Werden des Künstlers darüber zu entscheiden, ob man seiner Porträtur oder den symbolischen Werken den Preis erteilen soll. Inzwischen war Lord Holland vom Gesandten in Florenz zum Botschafter in Paris befördert worden. Ganz abgesehen von einer Reihe zu seinen Gunsten zusammentreffender Umstände, war der Botschafter auch deshalb besonders persona gratissima am kaiserlichen Hofe, weil sein Haus und seine Vorfahren in den trübsten Tagen den Napoleoniden Sympathien bewahrt hatten. Lady Holland unterhielt mit Napoleon I. einen regelmäßigen Briefverkehr während seiner Gefangenschaft auf St. Helena und sandte ihm alles das, was die Regierung genehmigte. Ferner wirkte sie auf Hudson Lowe, den sie persönlich kannte, so weit es in ihren Kräften stand, um Zugeständnisse für Napoleon zu erlangen. Letzterer hatte in seinem Vermächtnis ihrer besonders gedacht, und bedarf es kaum der Erwähnung, daß diese Andenken in „Holland House“ sorgsam aufbewahrt werden.

Abb. 31. Fata Morgana.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 42 u. 56.)

Einer Einladung Lord Hollands folgend, finden wir Watts im Frühjahr 1856 in Paris und eifrig damit beschäftigt, die bei dem Botschafter intimer verkehrenden Personen zu porträtieren. Hier entstanden außer dem bereits erwähnten Porträt von Guizot noch folgende: „Fürstin Lieven“, „Jérôme Bonaparte“, der Bruder Napoleons I.;

„Thiers", der Staatsmann, Geschichtsschreiber und spätere Präsident der Republik und „Mr. Mitchel". Zu allen diesen Personen trat Watts in nähere Berührung.

Christoph Andrejewitsch, Fürst Lieven, bekleidete von 1814—34 den Posten als russischer Gesandter in London und starb als Kurator des Thronfolgers Alexander in Rom 1839. Seine Gattin Dorothea, geborne Benckendorff, die sogenannte „diplomatische Sybille Europas", war 1784 geboren und starb 1857 in Paris, woselbst sie ihre letzten Lebensjahre verbrachte. Sie besaß die heute so ziemlich verloren gegangene Kunst, einen wirklich sehr interessanten und gern besuchten Salon mit Geist und Anmut zu leiten. Zu ihrem näheren Umgangskreise gehörten Molé, Montalembert, Guizot und Thiers.

Die Korrespondenz der Fürstin Lieven war eine ebenso umfangreiche wie vielseitige, indessen in der Hauptsache doch meistens mit politischer Unterlage und über diplomatische Angelegenheiten handelnd. Aber sie kultivierte nicht minder eine abhanden gekommene Spezialität, deren Ausübung heute als zwecklos angesehen wird: den „schönen", den „literarischen" Brief, d. h. die schriftliche Mitteilung nicht etwa nur um ihres dürren Inhalts willen, sondern um sich selbst, dem Empfänger und dem Kenner literarischer Feinheiten einen Genuß zu bereiten. Die Franzosen sagen daher von dieser „grande dame", sie vereinigte in sich „la Raison de la Rochefoucauld avec les manières de Madame de Sévigné". Merkwürdigerweise sind ihre gesammelten Briefe erst vor einigen Jahren unter dem Titel „Letters of Dorothea Princess Lieven during her Residence in London, 1812—34" von L. G. Robinson, London, Longmans, herausgegeben. Man darf niemals vergessen, daß sie ebenso wie „Holland House" stets auf seiten der Whig-Partei stand. Watts sprach stets mit großer Verehrung von ihr und nicht ohne eine gewisse Wehmut darüber, daß der „schöne Brief" nunmehr zu den literarisch-historischen Reliquien zu zählen sei. Seiner ganzen Lebensauffassung nach konnte ihm selbstverständlich der in die gesamte Korrespondenz unserer Jetztzeit eingedrungene harte Telegrammstil nicht sehr sympathisch sein.

An Porträts befinden sich endlich noch folgende in „Holland House": Das des Herzogs von Aumale, aber stark durch Feuer beschädigt, und eins der gelungensten Bildnisse, welches der Meister je angefertigt hat, das des Oberbibliothekars Panizzi. Wie bekannt, erwarb sich derselbe hohe Verdienste um die Katalogisierung der Bücherschätze des British Museums, und außerdem verdankt ihm dies Institut den berühmten großen Lesesaal.

Durch Watts' Freigebigkeit erhielt die „National Portrait Gallery" 1895 gleichfalls Panizzis Bild. Im Jahre 1831 wurde er als Assistent im British Museum angestellt, und obgleich exiliert wegen der Carbonaro-Verschwörung, fand er ebenso wie seine Landsleute und Gesinnungsgenossen Foscolo und Rossetti hilfreiche Aufnahme in England und Gastfreundschaft in „Holland House". Watts fertigte im direkten Auftrage Lord Hollands im Jahre 1852 Panizzis Porträt an.

Wie wir wissen kopierte Watts niemals in Italien und selbstverständlich auch später nicht. Der künstlerische Gewinn, den er aus Italien mit in die Heimat brachte, bestand für ihn darin, daß er die großen Meister und die Renaissance genau kennen und schätzen gelernt hatte. Tizian, Leonardo und Giorgione sind ihm am sympathischsten. Es bleibt das unsterbliche Verdienst von Lord und Lady Holland, diesen großen, einsam seinen Weg zur Akropolis ersteigenden Titanen bei der ersten Begegnung erkannt zu haben. Erst 23 Jahre später, d. h. 1867 kam der Künstler zur allgemeineren Anerkennung in England. Jarno Jessen sagt in seiner interessanten Schrift über „Watts" folgendes: „Er ist der bedeutendste aller lebenden englischen Meister, der große Künstler, der große Mensch und Moralist. . . . Ein seltsames Gemisch von antik-griechischer, englischer und romantischer Natur . . . Phidias ist sein Vorbild. . . . Watts ist vor allem eine überragende Persönlichkeit, ein Phänomen, eine monumentale Erscheinung, ein Gigant . . . Gegen ihn sind die Präraphaeliten melancholische, mildäugige Lotusesser!"

* * *

Von dem rastlosen Schaffen und ernsten Streben des jungen Künstlers wird man sich einen annähernden Ueberblick durch Namhaftmachung derjenigen Arbeiten verschaffen können, die er außer den für „Holland House“ bestimmten Werken in derselben Epoche vollendete. Hierher gehören vor allem für das Jahr 1850: „Der gute Samariter“

Abb. 32. Ganymed.

Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 42.)

(Abb. 30), zum Andenken an den Philanthropen Thomas Wright, dessen Züge der Samariter trägt, der Stadt Manchester geschenkt. Watts ruft durch dies Bild allen seinen Mitmenschen zu: Gehet hin und tut desgleichen! Ferner entsteht „Irische Hungersnot“, eine Art von politischem Glaubensbekenntnis, in welchem sich der Meister für „Home

Rule" erklärt. Eine irische Familie, Vater, Mutter und Kinder, dem Verhungern nahe, eng aneinander geschmiegt und von der Menschheit verlassen, erwarten ohne zu klagen den Tod („Little Holland House"). Gladstone, den übrigens der Meister porträtierte, hat ihm jenes Bildes wegen und um anderer Verdienste willen zweimal den aber stets abgelehnten Baronstitel angeboten. Der Künstler erwiderte: „Erstens sehe ich nicht ein, warum ich als Baron besser als bisher werde malen können, und zweitens besitze ich nicht die zur Vertretung eines Titels nötigen Mittel. Nirgends aber ist ein Titel ohne entsprechende Einkünfte lächerlicher als in England!" Watts bezweckt durch jedes symbolische Werk zu lehren, zu rühren, zu ergreifen, zu bessern, zu erheben und Moral zu predigen. Ob jemand eins seiner Bilder lobt oder tadelt, ist ihm ganz gleich — und zwar absolut gleichgültig, wenn es den beabsichtigten Zweck erreicht. Insofern läßt den Künstler jedes Urteil völlig unberührt, als es niemals Einfluß auf seine zukünftigen Ausführungen haben wird. Im Umgang zeigt er die wohltuendste Freundlichkeit, aber Kompromisse sind nicht mit ihm zu schließen.

Als eine Ausnahme hinsichtlich seiner Indifferenz über das Urteil des Publikums möchte vielleicht das von dem Meister bekundete Interesse für die eine oder die andere Version solcher Gemälde gelten, die eben mehrere aufzuweisen haben. Ich schließe dies aus dem Umstande, daß, als ich mit ihm über die beiden verschiedenen Versionen von „Fata Morgana" sprach, und mich bemühte, eine gerechte Abwägung der hervorragenden Unterschiede beider vorzunehmen, er mir riet, das hier wiedergegebene Gemälde aus dem Jahre 1865 (Abb. 31) und nicht die spätere, 1889 entstandene Version zur Illustration zu verwerten.

In das Jahr 1850 gehören noch nachstehende Werke: Die Porträts von Mrs. Jackson, der Gräfin Somers, Mrs. George Cavendish Bentinck, Adeline Vaughan und eine Studie für „Ganymed" (Abb. 32). Eine zweite Version von letzterem vollendete der Meister 1888. Das Sujet für beide bildet ein reizender, Jugend, Frohsinn und Glück darstellender Knabe.

Für 1851 sind als Hauptbilder zu nennen: das Porträt des Obersten Rawlinson, eine Kreidezeichnung der späteren Lady Millais und das Porträt des Philanthropen Thomas Wright, der gleichfalls im Jahre vorher als „Guter Samariter" (Abb. 30) dargestellt worden war. Jeder wahrhafte Philanthrop seiner Epoche konnte sicher sein, von Watts porträtiert zu werden; so finden wir unter andern in der Galerie des Meisters auch das Bildnis des großen Menschenfreundes Peabody (Abb. 8). Es ist in der Abbildung das oberste Porträt, rechts von „Illusionen des Lebens". Das sehr gelungene Bildnis von Sir Henry Taylor (1800—86), des Verfassers von „Philip van Artefelde", schenkte der Meister 1895 der „Portrait Gallery". Gleichfalls überwies Watts sein aus dem Jahre 1852 stammendes Werk, ein Porträt des Premierministers Lord John Russell, dem letztgenannten Institut (1892).

Im Jahre 1853 sehen wir Watts zunächst mit einer literarischen Arbeit, einer kritischen Untersuchung über Haydons malerische Schöpfungen in „Tom Taylors Leben" beschäftigt. Er sagt: „Jede Kunst, die einen echten und dauernden Erfolg beansprucht, muß irgendein großes Prinzip des Geistes oder der Materie, irgendeine bedeutende Wahrheit oder ein erhabenes Kapitel aus dem Buche der Natur und Menschheit allgemein zugänglich machen."

Obgleich der Meister sich bemüht im besten Sinne des Worts universalistisch selbst zu sein, und auch so aufgefaßt zu werden wünscht, so ist und bleibt er dennoch durch und durch Engländer. In seiner Kunst vermag man dies Faktum leicht herauszukennen und zum Überfluß verkündet er ja selbst subjektiv: „Ich male nur noch für den Ruhm Englands!" Wer möchte es ihm verdenken!

In seiner Abhandlung „The two Paths" (Die beiden Pfade) gewährt uns Ruskin einen interessanten Einblick in seinen Gedankengang hinsichtlich der für die englische Kunst zu erringenden Weltstellung. Der Prophet von Brantwood läßt sich wie folgt vernehmen: „Die Herrschaft des Meeres scheint in der Vergangenheit mit der Herrschaft der Kunst Hand in Hand gegangen zu sein. Athen besaß beide zusammen,

Venedig auch. Aber ebenso wie unsere Macht über den Ozean die ihrige über das Ägäische oder Adriatische Meer bei weitem übersteigt, ebenso müssen wir uns bestreben und es zu erzwingen suchen, unsere Kunst in einem weiteren Sinne als die ihrige wohltätig und segenbringend zu gestalten, wenn es auch nicht möglich ist, sie noch

Abb. 33. Zeit, Tod und Gericht.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 44.)

mehr zu veredeln und dadurch die Worte des alten Tintoretto in ihrem imperativen und prophetischen Sinne zu verwirklichen: ‚Sempre si fa il Mare maggiore.'"

Nicht uninteressant dürfte es sein, diesen künstlerischen Glaubensbekenntnissen gegenüber auch Holman Hunt zu hören, der ohne Kompromisse, ohne Schwachheit und Ausflüchte denkt und malt. Der Nestor der Präraphaeliten sagt: „Ich glaube,

daß jede gebildete Person, die ein Museum besucht und sich dort schauend vertieft und sich mit den Zeugen der Weltordnung und ihren Beziehungen zu den ältesten und neuesten Tatsachen vertraut macht, instinktiv in sich die Überzeugung der Existenz Gottes, den Glauben an seine Größe und seine Allmächtigkeit, eines Tages die Liebe und Gerechtigkeit auf Erden herrschen zu lassen, wachsen fühlt!"

Das von Watts 1853 hergestellte Freskowerk „St. Georg und der Drache" hat leider recht erheblich gelitten. Obgleich der Meister energisch für die Freskomalerei eine Lanze bricht und man ihm ja grundsätzlich in seinen bezüglichen Ansichten beipflichten kann, so ist doch die Ungunst der klimatischen Verhältnisse in England, ganz besonders aber in London, eine so bedeutende, daß bisher alle nach dieser Richtung hin unternommenen Versuche der anerkanntesten Meister nur wenig befriedigende Resultate lieferten.

So fertigte Watts vor etwa 25 Jahren für die Kirche St. James the Less (St. Jacobus minor) ein die Himmelfahrt darstellendes Freskogemälde an; aber auch hier stellte sich nur zu bald die Unmöglichkeit der Erhaltung des Kunstwerks heraus. Es blieb schließlich nichts weiter übrig, als das Freskogemälde durch Mosaik zu ersetzen. Dies geschah 1886 in Glas durch einen Schüler des Meisters namens H. L. Moore, unter praktischer Beihilfe und Lieferung des Materials von der Glasfabrik in Murano bei Venedig.

Ähnlich verhält es sich mit dem an der Kirche St. Juda in Whitechapel die Außenfront zierenden Glasmosaik: „Zeit, Tod und Gericht" (Abb. 33), das ebenfalls durch die Fabrik Salviatis hergestellt und 1884 durch den Dichter Matthew Arnold enthüllt wurde. Das Porträt des letzteren schenkte Mr. Watts 1895 der „National Portrait Gallery". Unter jenem Bilde wurde ein Brunnenbecken mit der Inschrift „God is the fountain" angebracht.

Die beiden Mosaikarbeiten ließ der Meister auf seine Kosten ausführen und spendete sie gerade diesen beiden Gemeinden Londons, weil deren Arme leider nur zu zahlreich vorhanden sind. Dem Geber lag nichts so sehr am Herzen, als durch sein Beispiel auch die Opferwilligkeit anderer anzuregen, um den Enterbten und den Proletariern eine Verschönerung ihres Daseins und eine Erhebung von dem Elend ihres täglichen Lebens zu verschaffen. Sein eignes Leben bestand tatsächlich in einem unausgesetzten Opferdienst.

Das Vorbild für das letztgenannte Mosaik gab die von Watts für die St. Pauls-Kathedrale gestiftete Replika des Gemäldes ab. Das Werk ist in mehreren Versionen vorhanden, und die hier reproduzierte Studie zu demselben schmückt des Künstlers Heim in Limnerslease (Abb. 34).

„Zeit, Tod und Gericht" läßt erkennen, daß es der Meister versteht, der Symbolik mehr unmittelbares Leben einzuhauchen, als dies selbst Rossetti und Burne-Jones vermochten, so daß ersterer weit überzeugender wirkt. „Die Zeit" wird, entgegengesetzt dem überlieferten konventionellen Typus, nicht in einer älteren Figur, sondern vielmehr durch einen nervigen, kräftigen, behenden, jungen Mann, „Der Tod" an dessen Seite dagegen durch eine Frauengestalt personifiziert. Ihr Auge ist trauernd zur Erde gesenkt, auf der zerstreut verwelkte Blumen liegen. Watts, der Philosoph, negiert die Zeit im üblichen Sinne, d. h. er faßt sie auf als die „praesentia stans", die sich weder in der Zukunft erneuert, noch in die Vergangenheit wie die „praesentia fluens" abfließt.

Der Künstler selbst gibt folgende kurze Erklärung des Bildes: „Die Zeit, dargestellt als der Typus unwandelbarer Jugend und Kraft, bewegt sich Hand in Hand mit dem Tode vorwärts, während in den Wolken über ihren Köpfen die Figur des Gerichts mit den Attributen des ewigen Gesetzes ihnen folgt." Für den Meister bildet die Symbolik den Kulminationspunkt des malerischen Ausdrucksvermögens.

Nachdem Watts im Jahre 1853 seinen „Georg und der Drache" im Parlamentsgebäude vollendet hatte, erbot er sich, nur gegen Erstattung seiner baren Auslagen, in „Lincoln's Inn" ein Freskobild herzustellen, das die hervorragendsten Gesetzgeber aller Zeiten verherrlichen und darstellen sollte. „Lincoln's Inn" ist eines der vier

großen „Inns of Court“ in London, d. h. Anstalten zum Studium der Rechtswissenschaft, welche Diplome mit der Berechtigung zum Eintritt in die Advokatur ausstellen dürfen.

Das obenerwähnte Angebot machte der Künstler in einem Briefe an Sir Henry Taylor, dessen Bildnis, wie wir bereits wissen, 1851 vollendet worden war. Eine bezügliche charakteristische Stelle in dem Schreiben lautet wie folgt: „Ich besitze viel Ehrgeiz und den heißen Wunsch meiner Generation nützlich zu sein; aber ich ziehe es vor, still und unbemerkt zu schaffen. Mit Ausnahme eines gewissen Bedarfs von

Abb. 34. Der Tod. Studie zu dem Bilde: „Zeit, Tod und Gericht“.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 44.)

Ermutigung, nicht für mich selbst, sondern für die gute Herstellung des Werkes, verlange ich nichts. Um Großes hervorzubringen, müssen wir alles daran setzen (one's utmost) und niemals in Betracht ziehen, ob eine Sache in abstracto groß oder klein ist. Das wahrhaft Große liegt so weit außerhalb unseres Bereiches, daß jeder Vergleich unwürdig erscheint. Mit ganzem Herzen bei der Sache zu sein, d. h. mit Einfalt des Herzens, das ist das Richtige, und wer so handelt, der wird sich befriedigt fühlen, wie auch immer der Erfolg seiner Arbeit sein mag.“

Leider ist es nur möglich, an dieser Stelle eine Abbildung der Skizze zu dem gewaltigen und von Watts selbst als sein „Opus magnum“ bezeichneten Werke zu geben.

Der Photograph Hollyer, der doch sicherlich ein Künstler in seinem Fache ist, erklärt sich infolge der ungünstigen Lichtverhältnisse in „Lincoln's Inn" außerstande, ein brauchbares Negativ herzustellen. Hierzu kommt, daß dieselben ungünstigen Einwirkungen auch in der Halle (Abb. 35) von „Little Holland House" maßgebend sind.

Der Meister liebt für dies im Entwurf pyramidenförmig aufgebaute Freskogemälde mehr den Titel: „Die Gesetzgeber" oder „Ein Hemizyklus von Gesetzgebern" gebraucht zu sehen. Der Versuchung, einen wenn auch unberechtigten Vergleich mit Raphaels „Schule von Athen" vorzunehmen, sind manche Kritiker unterlegen. Dagegen vermag eine Parallele mit Paul Delaroches „Hémicycle" in der École des Beaux-Arts in Paris schon zwangsloser gezogen zu werden. Watts drückt mehr Erhabenheit und Würde aus; der französische Meister besitzt größere Elastizität, Geschicklichkeit und akademische Hilfsmittel. Watts' Bild, da es 40 Fuß hoch und 45 Fuß lang ist, dürfte wohl das umfangreichste seiner Art in England sein, ganz abgesehen von seinen 33 Figuren, die alle großen Gesetzgeber von Moses bis Eduard I. darstellen und in gewisser Beziehung auch nachweisen, in welcher Weise ihre Gesetze sowohl an das englische Volk wie auch an andere Nationen gelangten.

In den drei oberen Figuren wird die Gerechtigkeit, Gnade und Religion personifiziert. Unter ihnen, in der Mitte: Moses. Zu seiner Linken: Sesostris, Zoroaster und Menu. Zur Rechten: Lykurg, Minos, Drako, Solon, Numa Pompilius und Servius Tullius. Auf der Mitte der nächsten Stufe befindet sich Justinian mit Theodora. Zu ihren Füßen sehen wir Gehilfen mit dem Abschreiben des Gesetzbuches und der Pandekten beschäftigt, während zur Rechten Karl der Große steht. Unter ihm: Attila, Alfred der Große, Ina, ein Druide, und zu dessen Füßen Eduard I. von England. Von Justinian erhalten zwei Geistliche die Gesetze, um sie den Repräsentanten der barbarischen Völker zu überliefern. Zwischen den Geistlichen und den letzteren, etwas erhöht, steht Mohamed allein. Rechts unten in der Ecke: der Graf von Pembroke, Salisbury und Stephan Langton, der Erzbischof von Canterbury. Unter den Dargestellten verbergen sich eine ganze Reihe von Porträts aus dem Freundeskreise von Mr. Watts, so z. B. ist Holman Hunt als „Ina" wiedergegeben. Ina, 688 König von Kent, einem der sieben angelsächsischen Königreiche, wird von den Chronisten ebenso als Krieger wie als Gesetzgeber verherrlicht. Er stellte 79 Gesetze auf, durch welche die Erbzwistigkeiten geschlichtet wurden. Mr. Newton, der Archäologe, von dem wir bald Bedeutsames vernehmen werden, hat das Modell für Eduard I. dargeliehen; der Mönch zunächst Mohamed ist Mr. James Spedding; für den Grafen von Pembroke gab Mr. Armitage das Modell ab, und in Justinian wurde Sir William Vernon Harcourt, in Theodora Mrs. Dalrymple abgebildet. Der Maler Armitage gehört zu denjenigen Künstlern, die gleichzeitig mit Watts das Parlamentsgebäude durch Fresken schmückten. Minos ist Lord Tennyson.

Nach Fertigstellung des Werkes (1859) waren die Rechtsgelehrten von „Lincoln's Inn" so zufrieden mit der Arbeit von Watts, daß sie ihm freiwillig mit einer Summe von 500 Pfund Sterling seine Mühe honorierten und außerdem einen goldenen Ehrenbecher überreichten.

Im Laufe der Jahre wurde auch dies Freskogemälde durch die von Kohle und Schwefel geschwängerte Atmosphäre Londons so stark angegriffen, daß eine Renovierung unabweisbar erschien. Diese hat Professor Church, der Chemiker der königlichen Akademie, vorgenommen und, wie Mr. Watts mir persönlich versicherte, zu seiner vollkommensten Zufriedenheit. Der erstere ist der Ansicht, durch einen Firnis von aufgelöster Barytерde das Mittel gefunden zu haben, um Fresken gegen den Rauch und die verderbenbringenden Nebel Londons zu schützen.

Nach der ihm zuteil gewordenen Anerkennung fühlte sich Watts so gehoben, daß er auch an mehreren anderen Stellen sich erbot, unentgeltlich Freskobilder auszuführen, so z. B. in den Sälen des „Euston-Bahnhofs". Die damaligen Eisenbahndirektoren lehnten das großmütige Angebot im kleinlichen Geiste und unter nichtigen Einwendungen ab.

Die königliche Kunstkommission holte im Jahre 1863 von verschiedenen Künstlern Gutachten über die Ausbildung und Wiederbelebung der Freskomalerei ein. So wurde auch unter anderen Watts' Meinung zur Sache verlangt. Der Maler sprach sich ganz

Abb. 35. Halle in „Little Holland House" mit der Skizze zu dem Freskogemälde „Die Schule der Gesetzgebung".

Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 46.)

entschieden und mit größter Wärme zugunsten des in Rede stehenden Kunstzweiges aus. So führte er namentlich an, daß hierdurch ein gründliches und ehrliches Vorstudium und die Erlangung von technischen Fachkenntnissen den jungen Malern geradezu auf-

genötigt werde, ohne welche die Freskomalerei niemals blühen könne. Seine übrigen Gründe sind zwar ebenfalls sehr beachtenswert, indessen auf jede andere Art der Malerei nicht weniger beziehbar.

Der Marquis von Lansdowne, seinerzeit Vizekönig von Indien, erteilte Watts den Auftrag, sein Schloß Bowood mit Fresken zu schmücken. Teils geschah dies im Interesse des Malers, teils wollte der Marquis durch sein anregendes Beispiel zur ferneren Hebung der Freskomalerei beitragen. Die Hauptwandgemälde in Bowood sind: „Coriolanus“ und „Achilles, Briseïs und Thetis“.

Im Ashmolean-Museum in Oxford wird ein in flachen Farben gemalter Karton aufbewahrt, der den Titel führt: „Nach Flaxmans Hesiod“, aber, obgleich als Vorlage für ein Freskogemälde bestimmt, in Anbetracht der ungünstigen klimatischen Verhältnisse niemals zur Ausführung gelangte. In seinen schriftlichen Bemerkungen zu dieser Arbeit gibt der Meister ohne weiteres zu, die Umrisse von Flaxman, den er für den reinsten Stilisten seiner Zeit hielt, entlehnt zu haben. Er schätzt denselben außerordentlich hoch. Die Ilias, Odyssee und Dante gaben für beide hinlänglich genug Stoff, um die verwandten Saiten ihres Künstlertums zu berühren und erklingen zu lassen. Aus den Wattsschen Zeilen wird erkennbar, wie sehr er den reinen, edlen und klassischen Stil Flaxmans bewundert und welche Freude er an seiner Klassizität empfindet. Tatsächlich war dieser einer der ersten, der nach Winckelmanns Vorgang in den Geist der antiken Kunst einzudringen suchte. Jedenfalls zeigt sich in einer ganzen Reihe von Flaxmans Arbeiten eine überraschende und dabei einfache Größe der Komposition. Unwillkürlich taucht immer und immer wieder die Gestalt von Peter Cornelius bei Besichtigung der Wattsschen Fresken vor mir auf. Sonderbar genug mag es klingen, wenn ich gezwungen bin zu erklären, daß der große englische Meister nur wenig von Cornelius nnd so gut wie nichts von Böcklin kannte, und diese Tatsache auch glatt einräumte. Wie willig aber der Altmeister jedes fremde Verdienst anerkennt, beweisen genugsam die auf Flaxmans Kunst bezüglichen Anfangssätze in seinem Tagebuche: „Ich bewunderte Flaxman ganz außerordentlich, und fertigte deshalb nach Sujets von ihm eine Zeichnung im größeren Maßstabe an . . .“ Bei uns ist Flaxman am meisten durch seine Verbindung mit „Wedgwood“ bekannt und beliebt geworden.

In bezug auf das vorliegende Sujet Flaxmans, nach welchem Watts arbeitete, schreibt mir Mr. A. Macdonald, Direktor des „Ashmolean-Museums“ in Oxford: „Die Umrisse sind nach Flaxmans ‚Hesiod‘ angefertigt und stellen ‚Die Theogonie‘, im besonderen ‚Die Befreiung der Brüder Saturns‘ dar. Mr. Watts erklärte, daß er selbstverständlich niemals daran gedacht habe, diese Arbeit als ein fertiges Bild zu betrachten.“

Während seines Aufenthaltes in „Old Little Holland House“ war der Künstler längere Zeit damit beschäftigt, die dortigen Wohnräume durch Freskobilder zu verzieren. Teils sind dies wirkliche Freskogemälde, teils in Öl ausgeführte Wandmalereien. Die wichtigsten darunter, und zwar in der letztgenannten Manier hergestellten, sind: „Griechenland auf dem Schoße Ägyptens“, „Hindostan“, „Das assyrische Reich“, „Das römische Reich“, „Die Zeit enthüllt die Wahrheit“, „Poesie“, „Wissenschaft und Kunst“. Dann gehören in dieselbe Kategorie „Das mongolische Reich“ und zwei Figuren, von denen die eine das „Fortschreiten“, die andere den der Menschheit drohenden „Rückschritt“ personifizieren soll. In „Griechenland“, „Wissenschaft“, „Poesie“ und „Fortschritt“ ist Lady Somers, in „Hindostan“ Mrs. Cameron, in „Assyrien“ Mrs. Jackson und in „Kunst“ Lady Dalrymple porträtiert. Es sind dies die Schwestern von Mrs. Prinsep, mit deren Familie der junge Künstler in „Old Little Holland House“ zusammenwohnte. Lady Lilford wurde in „Rom“ und „Die Wahrheit“ durch Mrs. Vaughan dargestellt.

Von den eigentlichen Freskobildern muß als das beste eine „Die Urzeit“, vor der Scheidung der Elemente im Universum, oder eine das „Chaos“ (wie gleichfalls der Titel lautet) repräsentierende Gestalt gelten. Das bezügliche Sujet hat Mr. Watts später

wiederholt und ausführlicher behandelt, so namentlich in dem Bilde „Gäa“ oder „Die Urmutter mit ihren Kindern“ (Abb. 36). Fertiggestellt dagegen hat er als Gabe für die Tate-Gallery „Chaos“, ein Name, den der Meister übrigens lieber in „Kosmos“ umgewandelt sähe. Wasser und Feuer beginnen sich abzulösen, Riesen stellen den Beginn der festen Massenbildung dar und eine Kette schöner Frauen deutet die Zeitenfolge an.

Die Ölwandmalereien und Freskowerke, von denen oben die Rede war, befinden sich sämtlich in dem Hause Nr. 4 in Melbury Road, Mrs. Russell Barrington gehörig, wenngleich sie nicht ursprünglich für letztere angefertigt worden waren. Diese Dame ist eine Schülerin, Freundin und unmittelbare Nachbarin von Mr. Watts, der in Nr. 6 in Melbury Road wohnte. Bei dem Abbruch und der Demolierung von „Old Little Holland House“ im Jahre 1874 rettete Mrs. Russell Barrington die in Rede stehenden Malereien vor gänzlichem Untergange dadurch, daß sie dieselben persönlich mit Hilfe einer Freundin von den Wänden loslöste oder aus dem Schutt hervorzog. Da die Dame selbst Malerin ist, so vermochte sie eben technisch alles Erforderliche zu tun, um die Fresken in geeigneter Weise möglichst intakt aus dem alten Heim von Mr. Watts heraus zu bekommen. Nunmehr befinden sich die Malereien in ihrem Hause als Dekoration in die Zimmerwände eingelassen.

In bezug auf das hier wiedergegebene Porträt von Mr. Russell Barrington (Abb. 37), das eine Art von Unikum bildet, schreibt mir dessen Gattin: „Als ich gerade dies Bildnis malte, trat Mr. Watts in mein Atelier ein, nahm den Pinsel in die Hand und malte etwa eine halbe Stunde an dem Werk. Hierauf erklärte ich ihm, daß ich jetzt das Bild niemals mehr berühren würde. Als mein Geburtstag kam, ließ er meinen Mann zur Sitzung bitten, vollendete das Porträt und übersandte es mir als Geburtstagsgeschenk.“

Außer den bereits erwähnten Werken des Künstlers für diese Epoche beginnt im Jahre 1856 eine Lord Tennyson darstellende Serie von sechs verschiedenen Porträts und einer Statue für die Stadt Lincoln. Die nahen Beziehungen beider waren schon an früherer Stelle angedeutet worden. Der Grund, warum sich dies Porträt in der öffentlichen Galerie von Melbourne, sowie andere Werke des Künstlers nicht nur dort, sondern auch in Adelaide befinden, wird leicht erklärlich, wenn man weiß, daß der Sohn Lord Tennysons den Posten als Gouverneur von Südaustralien bekleidete. Im Jahre 1902 wurde er zum Generalgouverneur der vereinigten Kolonien von ganz Australien ernannt.

Als das beste Porträt gilt das 1859 für den Grafen Somers gemalte und jetzt seiner Tochter, Lady Somerset in Eastnor Castle, gehörige Bildnis. Diese Dame ist Präsidentin der „National British Temperance Association“ und der „Worlds Christian Temperance Union“. Ferner gibt Lady Henry Isabel Somerset mehrere Zeitschriften heraus und beschäftigt sich eingehend mit allen auf die Ver-

Abb. 36. Gäa, die Urmutter und ihre Kinder.
Zur Zeit der Reproduktion unvollendet.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 49.)

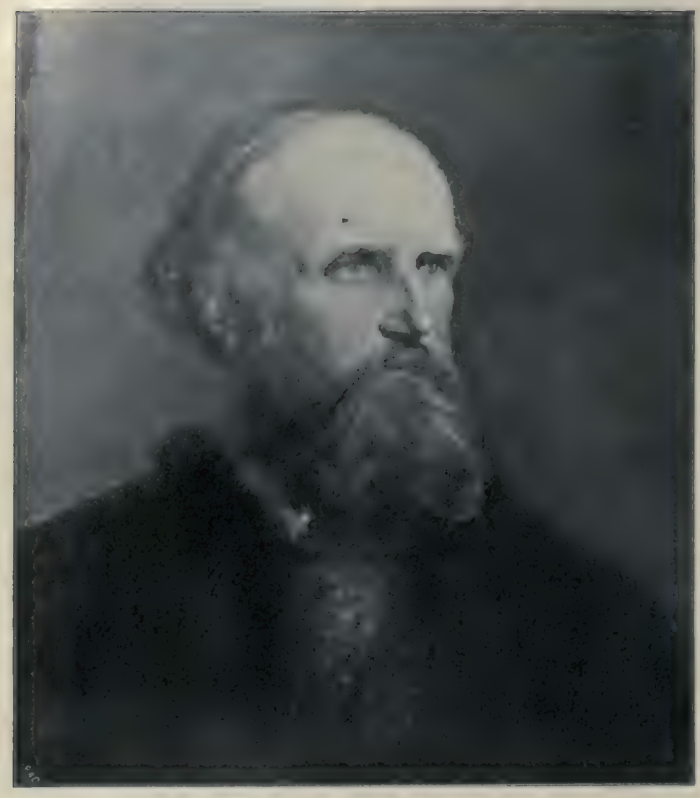


Abb. 37. Mr. Russell Barrington.
Begonnen von Mrs. Russell Barrington, vollendet von G. F. Watts. (Zu Seite 49.)

besserung des Loses der Frauen gerichteten Bestrebungen. Endlich widmet die Genannte ihre Zeit und Mittel zur Lösung der mit Wohltätigkeitseinrichtungen zusammenhängenden Fragen.

Das hier nach einer Miniaturkopie von Miß Ethel Webling wiedergegebene, der „National Portrait Gallery" geschenkte Bildnis des poeta laureatus (Abb. 38) wurde 1865 von Watts angefertigt und erkennen wir aus den vom Maler beigegebenen Lorbeerblättern, daß er seines Freundes preisgekrönte Dichterstirn für würdig hielt, den Schmuck Apollos und der Musen zu tragen. Hinsichtlich der Porträtur Tennysons will ich ferner bemerken, daß Watts anderthalb Jahr vor dem Tode des Dichters, 1891, aus besonderer Rücksicht für des letzteren nahes Verhältnis zur Universität Cambridge, dem dortigen „Trinity College" ein Porträt seines Ehrendoktors verehrte. Er hat dann später noch ein Bildnis des letzteren in der roten Doktorrobe begonnen, aber bis zum Jahre 1903 war es nicht vollendet.

Zur allgemeinen, d. h. nicht ausschließlich von Watts hergestellten Porträtur Tennysons bieten die beiden nachstehenden Aufsätze interessantes Material: „Magazine of Art" (Dezember 1892) mit sieben Illustrationen und „Magazine of Art" (Januar 1893) mit neun Porträts des Poeten.

Unter das Porträt Tennysons in der „National Portrait Gallery" hatte Watts die Worte „In Memoriam" in sinniger Weise gesetzt. Hierdurch wird nämlich gleichzeitig dem Poeten und seiner Dichtung: „In Memoriam" ein Denkmal gesetzt. Die meisten poetischen Werke Tennysons sind von glühendem Optimismus durchweht. Nur in der Totenklage über seinen Freund Hallam bricht tiefgefühltes Leid und Trauer durch, und enthält „In Memoriam" die zartesten und erhabensten Empfindungen des Menschenlebens im Zusammenhang mit seinen unergründlichen Problemen.

Fast alle Präraphaeliten sind durch Tennyson, und namentlich durch seinen „König Arthur" beeinflußt worden. Der Poet war mit Hallam auf der Universität Cambridge ähnlich verbunden, wie Burne-Jones und Morris in Oxford. Im Gegensatz zu Burne-Jones stehen: Tennyson, Watts und Walter Crane, sowohl in ihren Ansichten als Menschen, wie in ihrer künstlerischen Ausdrucksweise, da es den letzteren Bedürfnis gewesen ist, in künstlerischer Form ihre Weltanschauung zu verkünden und ihr Glaubensbekenntnis abzulegen, das unter Verwerfung jeder dogmatischen Gestaltung den reinen ethischen Kern aller Religionen widerspiegelt.

Wenn Watts von manchen auch als ein düsterer Moralist bezeichnet wird, so sollte man doch gleichzeitig niemals vergessen, ihn als den denkbar größten Optimisten zu bewundern. Als vor kurzem die Rede auf böse Fehler kam und so auch vom Neide gesprochen wurde, äußerte er in seiner kindlich-naiven Weise: „Unter Künstlern kann es keinen Neid geben!"

Lange Jahre hindurch war Tennyson kein Gedanke so unsympathisch als der, daß Biographien über ihn geschrieben werden könnten. Aber schon zu seinen Lebzeiten mußte er die Erfahrung machen, daß derartige Schriften wie Pilze aus der Erde schossen. Die bezüglichen Abhandlungen enthielten so viel Wahres und Unwahres durcheinander gemengt, daß Tennyson sich endlich entschloß, selbst eine solche Autobiographie im Entwurf festzulegen. Auf Grundlage dieser Umrisse, zu denen sich Beiträge von Gladstone, dem Historiker Lecky und Dr. Martineau gesellten, hat sein Sohn das bekannte Werk, betitelt: „Alfred, Lord Tennyson", herausgegeben.

Alle die genannten Personen, mit Ausnahme von Tennysons Sohn, wurden von Watts gemalt. Ersterer ist zwar auch von dem Meister, jedoch nur als Knabe, gemeinschaftlich mit seinem Bruder und Lady Tennyson in einem Gruppengemälde dargestellt. Dies Werk ist fast gar nicht bekannt geworden, da Mr. Watts unmittelbar nach der Fertigstellung ein Geschenk damit machte. Die sehr berechtigt aufgeworfene Frage, wie es denn möglich war, daß der Maler soviel fortgeben konnte, erklärt sich durch seine unendlich geringen persönlichen Bedürfnisse. Ich glaube kaum, daß es je einen einfachen Privatmann gegeben hat, der mit einer so großen Anzahl bedeutender Persönlichkeiten in nahe Berührung gekommen ist, wie dies hier bei dem Meister festgestellt werden kann. Die Porträts von Gladstone und Tennyson sandte er zur großen Londoner Weltausstellung von 1862. Professor Lecky begründete seinen Ruf als Historiker durch das Werk: „History of rise and influence of the spirit of rationalism in Europe", aber seine Freundschaft zu Gladstone und zu Watts datiert aus dem Jahre 1878, in welchem sein Buch: „History of England" vollendet wurde, und wenn auch der Meister sich nicht in allen Teilen mit der Tendenz des Geschichtswerkes einverstanden erklären konnte, so fand er doch so viele große Züge in demselben, daß der in ihm rege gewordene Wunsch, den Verfasser zu porträtieren, begreiflich erscheint.

Für uns gestaltet sich das Kapitel in Leckys Buch besonders interessant, in welchem er den Grund der Mißstimmung Deutschlands gegen England zu erforschen sucht. Er kommt zu dem Resultat, daß eine gewisse Animosität schon seit 1762 vorhanden war. Professor Lecky, der 1903 verstarb, stand in naher persönlicher Beziehung zu Mommsen, Ranke und Sybel. Als Ehrenmitglied der Königl. Kunstakademie leitete er als solcher die gesamte Korrespondenz des Instituts mit dem Auslande.

Das Bildnis Martineaus, Doktors der Theologie, entstand 1874. In England wird Dr. Martineau vielfach mit Fénelon verglichen und kann jedenfalls von dem englischen Moralisten gesagt werden, daß er nicht nur zu den leitenden Geistern in allen religiösen Angelegenheiten seiner Epoche gehörte, sondern auch ebenso Hervorragendes als Prediger und Schriftsteller leistete. Da er zu den Besten seiner Zeit gezählt werden muß, so kann man über seine etwas überschwenglichen Jugendträume und Ideale hinwegsehen, um so mehr, als gerade die

Abb. 38. Lord Tennyson.

Miniaturkopie von Miß Ethel Webling nach dem von G. F. Watts angefertigten Bildnis in der „National Portrait Gallery". (Zu Seite 50.)

letzteren das Band zwischen ihm und Watts herstellten. Martineaus ebensoviel zitierter wie angegriffener Jugendausspruch lautete: „Was ich plante, tat ich; was ich wünschte zu sein, das war ich; was ich war, das lehrte ich." Es bedarf kaum der Erwähnung, daß ein solcher Mann die geeignete Persönlichkeit sein konnte, um auch Gladstone für sich einzunehmen, von dem vielleicht nicht mit Unrecht behauptet wird, er habe seine eigentliche Laufbahn, d. h. die eines Geistlichen, verfehlt. Außer seinen Beziehungen zu Watts und dem Premierminister interessiert uns in Deutschland aus der Lebensgeschichte Martineaus (1805—1900) vielleicht am meisten derjenige Abschnitt, in welchem er die kirchlich-unionistischen Bestrebungen und die Zeit Neanders unter Friedrich Wilhelm IV. berührt.

Gladstones und Tennysons Freundschaft besaß ein Bindeglied durch Hallam. Dieser besuchte gemeinschaftlich mit ersterem die Schule in Eton, woselbst sie einen engen Freundschaftsbund schlossen. Wenige Menschen haben Watts so wirklich nahe gestanden wie der poeta laureatus. Außer des letzteren Porträt schenkte der Künstler auch das von Gladstone an die „National Portrait Gallery".

In dem Buche: „Das Leben Tennysons" bespricht Professor Lecky das Verhältnis des ersteren zu Watts und berichtet von der unbegrenzten Hochachtung, welche jener für den Künstler empfand. Lecky, sich an den Sohn Tennysons wendend, schreibt wie folgt: „Obgleich Ihr Vater, wie ich Grund habe anzunehmen, nur geringe technische Kenntnisse in Kunstangelegenheiten besaß, so fühlte er doch den großen Zauber dieses phantasievollen Malers (Watts). Er forderte einst Mr. Watts auf, ihm doch einmal zu beschreiben, wie sein Ideal eines wirklich großen Porträtmalers beschaffen sein müßte. Die Antwort des Meisters findet sich in Tennysons berühmtem Gedicht ‚Idylls' in nachstehenden Strophen wiedergegeben:

> ... Gleichwie ein Maler, der sinnend ein Gesicht mit göttlicher Kraft durchdringt
> Und trotz aller Hindernisse endlich den Menschen
> Darin erkennt, und ihn so malt, daß sein Gesicht
> In Form und Farbe zur Seele und Leben wird,
> Um für die Nachwelt und Kinder als ihr Bestes fortzuleben ..."

Von dem Sohne des Poeten wurde zu dieser Stelle die folgende eigenhändige Randbemerkung hinzugefügt: „Mein Vater hatte die Absicht, in seinem letzten Bande ein Gedicht unmittelbar an Watts zu richten, welches über dessen große symbolische Gemälde und über ihre gemeinsame Vorliebe für den goldnen Frühlingskrokus handeln sollte." Wie bedauerlich, daß dies Gedicht nicht zustande kam!

Vor einigen Jahren hat Watts unter dem Titel: „Was soll ein Bild uns sagen?" eine kleine Schrift herausgegeben, der ich folgende zur Sache gehörige Sätze entnehme: „... Es gibt eine Klasse von Bildern, die Ideen übertragen sollen. Man darf ein solches Gemälde nicht in der Meinung betrachten, eine wirkliche Wiedergabe von Tatsachen darin zu finden, denn ein symbolisches Werk fällt unter die Kategorie von Träumen, Visionen und idealen Bestrebungen. In diesen Fällen besitzen wir nichts Bestimmtes als das Gefühl und den hiermit gleichzeitig erzeugten Gedanken, den der Künstler als Gesamteffekt in uns hervorbringen will. Wenn die malerische Schrift — die Sprache der Kunst — eine schlechte war, so ist das sehr bedauerlich, aber der Gedanke lebt ..." Mit anderen Worten, wir sind an dem Thema „Über die Grenzen der Kunst" angelangt.

Über die Auffassung des Meisters hinsichtlich der von den Künstlern zu erfüllenden moralischen Pflichten gibt uns ein an Mrs. Ady gerichteter Brief Aufklärung. Es heißt in demselben: „Ich hoffe, daß in der Zukunft und in stärkeren Händen wie den meinigen, ähnlich wie erhabene Poesie, die Kunst mit dem feierlichen und majestätischen Klange reden möge, in welchem die Propheten des alten Bundes zu den Juden sprachen, edles Streben von ihnen verlangten, gleichzeitig aber in der schärfsten Weise das Laster verurteilten sowie in überzeugendem Tone vor dem Abfall von Moral und

Pflicht warnten. Ich bin der Ansicht, daß wir in dieser Beziehung mehr wie bisher tun müssen."

Sein 1895 der „Tate Gallery" geschenktes Bild „Der Prophet Jonas", der in einem großen unbedeckten Volkstheater oder dergleichen der Menge zuruft: „Und über vierzig Tage wird Niniveh zerstört sein!", bildet den leider von vielen nicht verstandenen Kommentar zu dem oben mitgeteilten Briefe. An den Wänden der Arena nämlich, in welcher der Prophet Jonas der Menge Buße und Umkehr predigt, sind in drei Parallelfriesen, nach dem Vorbilde im Palast des Nebukadnezars, außerordent-

Abb. 39. Una und der Ritter vom roten Kreuz.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 58.)

lich bedeutungsvolle symbolische Reliefs angebracht. Diese illustrieren dem heimischen nationalen Babylon seine eigenen Hauptsünden: Trunkenheit, Spielen, Wetten, Habsucht und Geldgier. Hierdurch hat der Meister jedermann den Einwand abgeschnitten: Was gehen mich die Leute in Niniveh an! An einer anderen Stelle seines Briefes heißt es: „Unser kurzes Leben ist nur dann arm, wenn es durch unsere persönlichen Wünsche und phantastischen Forderungen begrenzt wird." Ohne menschliche Furcht, wie seinerzeit die großen Propheten Israels, ruft Watts sein Volk auf zur Reue und Abkehr von der Verehrung des goldenen Kalbes. Die intime Behandlung des Sujets in der Darstellung der Reliefs und Architektur, weist auf die Erforschungsresultate seines Freundes, des berühmten Archäologen Layard hin.

* * *

Mr. Watts äußerte gelegentlich zu mir: „Ich vermag kein Buch zu illustrieren, weil ich die Gedanken anderer nicht malerisch zu beschreiben imstande bin!" Dieser Äußerung des Künstlers kann ich nur bedingt, d. h. mit „Ja" und „Nein", zustimmen resp. entgegnen. Ein Buch hat der Meister allerdings nicht illustriert, indessen einzelne seiner Arbeiten erfolgten sicherlich durch literarische Anregung. Wenn er dann den bezüglichen Gegenstand auch mehr oder minder frei behandelt, so sind doch die

Abb. 40. Britomart und der Wunderspiegel.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 60.)

Hauptmotive und Grundstimmungen derartiger Dichtungen in seinen bildlichen Darstellungen deutlich erkennbar.

Ich will dies Kapitel den auf nachweislich oder vermuteter literarischer Grundlage entstandenen Gemälden des Meisters widmen. Trotzdem die Bibel doch unfraglich als erstklassige Literatur gelten muß und Watts eine erhebliche Anzahl von Textstellen zu ihrer Illustration ausdrücklich anzieht, ja sogar dem Bilde „Kains Fluch" den biblischen Titel „My punishment is greater, than I can bear" gibt, so sollen doch derartige Schöpfungen getrennt besprochen werden. Im übrigen wird es nicht uninteressant sein zu bemerken, daß der englische vom deutschen Bibeltext dieser Stelle wesentlich ab-

weicht. Luther hat wie folgt übersetzt: „Kain aber sprach zu dem Herrn: Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir vergeben werden möge."

Das 1841 entstandene Gemälde „How should I your true love know?" (Hamlet, Akt IV, Szene V) mit den grundlegenden Versen Shakespeares kennen wir bereits. Mr. Watts hat zu dem Kataloge für seine Spezialausstellung in der New Gallery (1896—97) eine Vorrede geschrieben, und den Gesamtinhalt dieses Wegweisers als richtig leitend befunden. Sowohl das erstgenannte Bild wie „Ophelia" (1878) sind

Abb. 41. Mrs. Watts' Salon in „Little Holland House".
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 61.)

im Katalog von erklärenden Strophen begleitet. Hier lauten sie: „Es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach." Die Züge der Ophelia sind die der berühmten Schauspielerin Ellen Terry, die im Jahre 1878 zum erstenmal in jener Titelrolle bei dem Schauspieldirektor Sir Henry Irving auftrat.

Als Knabe hat Watts den Dichter Walter Scott und Homer durch das Blatt „Patroculus" illustriert. Im Jahre 1840 entsteht „Isabella" und später „Die gespenstische Mädchenjagd" nach Boccaccio. „Paolo" und „Francesca" (Abb. 7), ein Werk, das in drei Versionen vorhanden, ist außer seiner Eigenschaft als vorzügliches

Gemälde noch durch zwei Umstände besonders interessant: Erstens zählt es der Meister zu den wenigen Werken, die er als fertig betrachtete, und zweitens gab er für dasselbe die unmittelbare literarische Unterlage zu.

Hoffnungslose, trostlose, aber zarte Liebe trotz endlosen Jammers verleiht dem Werk seine Charakteristik. Das Gedächtnis früheren Glücks besitzen die beiden bleichen, unzertrennlich aneinander geketteten Schatten. Dante selbst empfindet zweifellos Mitleid mit ihnen. Die Erklärung des bereits an früherer Stelle genannten Bildes wird für die dort geschilderte und damals bestehende Gesamtsituation um so verständlicher, wenn man weiß, daß Watts seiner Arbeit in des Dichters Zeilen: „Kein Schmerz vermag größer zu sein, als wenn beim Leiden die Erinnerung früheren Glücks erwacht", eine Art von Motto gab.

Um die Dante-Forschung haben sich in England zu jener Zeit besonders drei Männer verdient gemacht, von denen zwei: Foscolo und Panizzi zu dem näheren Bekanntenkreise von „Holland House" gehörten. Derartige Spuren und Fäden im Labyrinth des Werdens von einem großen Meister sind jedenfalls dazu angetan, den Ring der Möglichkeiten einzuschränken und die eventuellen Wahrscheinlichkeitsfehler auf ein Minimum herunter zu drücken. Der Dritte im Bunde der Dante-Forschung war der Vater D. G. Rossettis. Diesen und Panizzi hat der Künstler porträtiert und beide Bildnisse der „National Portrait Gallery" verehrt.

Nach dem Brauche jener Epoche hat Dante seinem Werk den Namen „Commedia" gegeben, obgleich dasselbe einen durchaus ernsten Charakter trägt, aber schließlich doch befriedigend endet. Da Watts der Meister der „Hoffnung" ist, so wird für die literarisch geschulten Beschauer des Gemäldes der Inhalt leichter, für die mit Dante weniger bekannten Personen das Verständnis für jenes schwieriger.

Nach ihrer allegorischen Bedeutung ist die „Divina Commedia" die poetische Darstellung des Wegs, den der sündige Mensch gehen muß, um zur Ruhe und Seligkeit des diesseitigen und jenseitigen Lebens zu gelangen: das Heldengedicht der menschlichen Erlösung. Nicht Dante selbst, sondern die bewundernde Nachwelt hat das Wort „Divina" seiner Dichtung hinzugefügt. Die Ursache und die Art und Weise, wie Paolo und Francesca gleichzeitig von dritter Hand einen gewaltsamen Tod fanden, wird als bekannt vorausgesetzt. Der Poet soll nach einer freilich nur unverbürgten Nachricht die Universität Oxford besucht haben. Aus naheliegenden Gründen interessieren von den vielen Übertragungen und Kommentaren hier am meisten die von Foscolo 1842 und von Gabriel Rossetti 1826 in London herausgekommene Übersetzung der „Divina Commedia". Eine sehr getreue, aber nach englischem Geschmack etwas zu milde und weiche Übertragung des Gedichtes hat Longfellow 1867 bewirkt.

Das Motiv für „Fata Morgana" (Abb. 31) ist in Bojardos „Orlando Innamorato" zu suchen. Der Maler hat sich ganz der Auffassung des Dichters angeschlossen. Während die früheren Bearbeiter der Rolandsage ihren Helden nur als Vorkämpfer der Christenheit auffaßten, suchte Bojardo, vertraut mit der Romanwelt anderer Völker und besonders mit den Gedichten des Arthurkreises, der Sage durch Einführung der edlen Frauenminne einen neuen Reiz zu verleihen. Zudem gab er in seinem Gedicht nicht nur den vor ihm bekannten Helden der Sage scharf ausgeprägte und durchgeführte Charaktere, sondern dichtete mit wahrhaft schöpferischer Kraft noch mehrere selbsterfundene, aber historische Wahrheit atmende Helden hinzu. So hat er seinen Nachfolgern, selbst dem Ariosto, alle Personen geliefert und die Fäden geknüpft, an denen sie leicht fortzuspinnen vermochten.

Ohne Bojardos „Orlando Innamorato" wird Ariostos Gedicht „Orlando Furioso" in vielen Teilen kaum verständlich, da es mit jenem als Fortsetzung doch nur ein einziges großes Heldenepos bildet. Wenngleich das Werk Ariostos von keiner großen sittlichen, religiösen oder patriotischen Idee getragen wird, so ist es doch ausgezeichnet durch Großartigkeit der Phantasie, vollendete Meisterschaft in der Behandlung der Sprache, durch eine unerschöpfliche Fülle der glänzendsten Bilder und reich an kunstvoll eingewebten Episoden. Im Anfange vorigen Jahrhunderts war Bojardo fast ganz in

Vergessenheit geraten. Es ist das Verdienst Panizzis, sowohl diesen wie Ariosto durch bezügliche Abhandlungen, Aufsätze, Kommentare und Übersetzungen dem englischen Publikum wieder näher gebracht zu haben. Im besonderen ist der Einfluß Panizzis auf Watts hier unzweifelhaft.

Die Erklärung zahlreicher seiner Gemälde hat der Meister uns dadurch erleichtert, daß er die betreffenden Notizen für Kataloge, Ausstellungen und für seine eigenen Sammlungen selbst verfaßte, oder den in öffentlichen Instituten befindlichen Werken schriftliche, respektiv gedruckte Auslegungen sozusagen mit auf den Weg gab. In solchen Arbeiten fesselt uns Watts zugleich als philosophischer Denker, Maler und Literat.

In bezug auf die im Jahre 1865 hergestellte und hier reproduzierte Version von „Fata Morgana" heißt es im Ausstellungskatalog (1896—97) und in fast allen, über den Gegenstand handelnden Beschreibungen: „Das Sujet ist Bojardos ‚Orlando Innamorato' entnommen. Die weibliche Figur stellt die durch die Luft schwebende ‚Fortuna' oder ‚Gelegenheit' dar. Sie wird von einem vergebens ihre Stirnlocke erhaschen wollenden Ritter, durch welche sie nämlich nur allein festgehalten werden kann, heiß verfolgt. In seinem Bestreben die Locke zu berühren, erfaßt Orlando statt jener nur die Gewandung. Vor der ‚Fortuna' läuft ein kleiner spottender Kobold einher. Wer den günstigen Augenblick im Leben nicht ergreift, dem wird sich dieselbe Gelegenheit wohl kaum zum zweiten Male darbieten."

Abb. 42. Sir Galahad.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 61.)

In der Version von 1889 ist die Figur der „Fortuna" verändert, ihre unteren Glieder sind zum Teil umhüllt, und der neckische kleine Geist fehlt. Diese Wiedergabe kommt trotz ihres symbolischen Inhalts viel realistischer, dramatischer und wild leidenschaftlicher in der Figur des Ritters sowie in der Landschaft zum Ausdruck. Dem Verfolger steht der feste Entschluß auf seinem Verlangen ausdrückenden Gesicht geschrieben

— und außerdem läßt die ganze bewegliche, vorwärts stürmende, mit weit ausgestrecktem Arm komponierte Figur deutlich den begehrlichen Willen erkennen — sich um jeden Preis, selbst mit Einsatz seines Lebens, dieser mehr sinnlich gehaltenen „Fortuna" zu bemächtigen. Das zuletzt genannte Bild ist zweifellos stimmungsvoller, dafür aber gebührt dem ersteren der Vorzug, daß es einen maßvolleren und mehr zurückhaltenden Charakter sowohl in der viel schöneren Figur, als auch in der herrlichen Szenerie erkennen läßt. In der hier wiedergegebenen Version erscheint Orlando, trotzdem „Fortuna" eher mehr enthüllt als in dem andern Gemälde dargestellt ist, von ihrer Schönheit überrascht und geblendet, jedoch weniger sinnlich angezogen zu sein.

Abb. 43. Lady Godiva.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 63.)

Die Version der „Fata Morgana" aus dem Jahre 1865 zeigt einen edleren, die spätere einen mehr dramatischen und verführerischen Typus. Diese schenkte Mr. Watts der Stadt Leicester aus Anerkennung für die Verdienste, welche einer ihrer Mitbürger, der bekannte Thomas Cook, Begründer der Welttouristenfirma, sich durch Unterstützung englischer, in Bedrängnis geratenen Reisenden in fernen Ländern erwarb. In der Hauptsache aber wollte Watts durch dies Bild sagen: Wenn der Mensch auch entlegene Erdteile aufsucht, so ändert sich deshalb doch keineswegs seine Natur.

Da der Meister so universalistisch war, und jede Schattierung in der Kunst, vorausgesetzt, daß sie gut ist, gelten ließ, so möchte ich fast annehmen: Er hat sich nach der ersten, klassisch-modernen Version zur zweiten, der mehr impressionistischen Wiederholung, gedrängt gefühlt.

Der Ritter in dem hier reproduzierten und den Phlegmatikern am besten gefallenden Bilde wird kaum „Fortuna" sein eigen nennen; in der andern, den Sanguinikern am meisten zusagenden Version können wir es allenfalls für möglich halten. Unwillkürlich denken wir hier an die Wüstenkarawane und die ihr von der „Fata Morgana" hervorgezauberten Wunderbilder.

Eine Szene aus Ariost stellt das in „Little Holland House" befindliche und 1881 nach der „Grosvenor Gallery" zur Ausstellung gesandte Bild „Orlando von der Zauberin überrascht" dar.

Zu den durch den Dichter Spenser beeinflußten Gemälden gehört „Una und der Ritter vom roten Kreuz" (Abb. 39). Der den „Irrtum" bekämpfende Held geleitet eine edle, auf weißer Eselin sitzende Dame, welcher ein milchweißes Lamm und ein Zwerg folgt. Die beiden letzteren hat Watts aus der Dichtung nicht mit für das

Gemälde übernommen. Auf der gemeinsamen Reise haben Una und der Ritter große Fährlichkeiten und Abenteuer zu bestehen, schließlich aber wird das sie bedrohende Ungetüm, der Drache „Irrtum" besiegt.

Da Watts mehrere Sujets von Spensers „Faierie Queene" für seine Gemälde entlehnte, und der Dichter zeitweise einen unverkennbaren Einfluß auf den Maler ausübte, so scheint es angezeigt, einige Worte über den bedeutendsten allegorischen Dichter Englands vorweg zu schicken. Anno 1586 begann Spenser in Kilcolman Castle in der Grafschaft Cork das oben genannte Gedicht. Drei Jahre später teilte er die ersten „Cantos" desselben Sir Walter Raleigh mit und widmete sie 1590 der Königin Elisabeth, die ihm hierfür ein Jahrgehalt von 50 £ aussetzte. Nach und nach erschienen die übrigen Bücher, indessen ist es zweifelhaft, ob sie wirklich alle von ihm herrühren. 1599 starb der Dichter und wurde in der Westminster-Abtei, der englischen Walhalla mit ihrer unkünstlerischen Monumental-Ausschmückung, beigesetzt. Seine „Faierie Queene" ist ein in zwölf Büchern und zwölf Gesängen angelegtes Heldengedicht zum Lob und Preis von zwölf Tugenden.

Abb. 44. Statue Lady Godivas von William Behnes.
Mit Genehmigung der städtischen Behörden von Coventry. (Zu Seite 64.)

Das ganze Werk zeichnet sich aus durch Reinheit des Sinnes, Phantasie, großen Wohllaut in der Sprache und vollendeten Versbau. Die Dichtung ist aber deshalb noch berühmt, weil der Verfasser hier zum ersten Male die nach ihm später „Spenser-Stanze" benannte Versart anwandte. Er stützt sich dabei mehr auf die achtzeilige Stanze von Dunbar und auch auf Chaucer, als auf die italienische ottava rima. Zwei große Gedichte sind seitdem in demselben Versmaß erschienen: Thomsons „The Castle of Indolence" und Byrons „Childe Harold", aber nicht minder stehen Drayton, Browne, Milton, Andrew Marvell, Keats, Wordsworth, gleichwie auch Tennyson erheblich unter dem auf sie wirkenden Einfluß Spensers. Umgekehrt verdankt der letztere unendlich viel unserem deutschen „Reineke Fuchs", der zu jener Zeit bereits durch Caxtons Übersetzung und Druck in England bekannt geworden war.

Wirklich gelesen, d. h. vom Anfang bis zu Ende, haben die Werke Spensers wahrscheinlich nur sehr wenige Personen. Das Gedicht die „Faierie Queene" ist eins der längsten in der Welt, d. h. so umfangreich wie etwa die „Aneide", „Iliade" und „Odyssee" zusammen genommen. Chaucer und Spenser sind die beiden Dioskuren der Morgenröte poetischer Dichtung in England. Jenes Gedicht ist die bedeutendste Versallegorie in englischer Mundart, gleichwie dies für Bunyans „Pilgrim's Progreß" in Poesie gilt.

Abb. 45. Hoffnung.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 66.)

Obgleich nun Spensers Personen mit Helm und Visir angetan, so sind sie doch fast alle Porträts bedeutender Zeitgenossen. Bei den bezüglichen Bildern von Watts bin ich bei einzelnen überzeugt, bei andern vermute ich, daß für die Sujets die Personen seiner Bekanntschaft und Umgebung als Modelle dienten. „Der Ritter vom roten Kreuz" trägt den Kopf seines Freundes Arthur, des späteren General Prinsep und in „Una" hat dem Meister wohl Miß Pattle vorgeschwebt. „Una", „Gloriana", „Belphoebe" und „Britomart" sind zwar verkörperte Frauentugenden, aber zugleich denkt sich Spenser immer die Königin Elisabeth unter ihnen. „Duessa" ist gleichbedeutend mit Maria Stuart, und des Poeten Beschützer Philipp Sidney, Leicester und Raleigh wurden als Großmut personifiziert. „Arthegall" ist Lord Grey, oder die „Gerechtigkeit". „Una" schildert Spenser folgendermaßen:

„Ihr Engelsangesicht schien herrlich wie das große Auge des Himmels und selbst im Schatten entstand Sonnenschein."

Una ist der Typus natürlicher, unschuldiger, bescheidener und unbewußter innerer Heiligkeit. Zunächst ungeprüft in den Wechselfällen des Lebens, dann aber erstarkend, in Liebe und Glaube wachsend, ringt sie sich bewußt zu einer höheren Natur empor, als sie solche beim Beginn der gemeinsamen Reise besaß.

Ein anderes „Britomart and her Nurse before the Magic Mirror" (Abb. 40) betiteltes Bild hat gleichfalls Spensers Text zugrunde liegend. Das Sujet des 1878 vollendeten Werkes wird durch die Überschrift „Britomart und ihre Amme sehen in den Wunderspiegel" nicht ganz erschöpfend erklärt. Mr. Watts hat deshalb noch folgenden Kommentar hierzu geliefert: Britomart, die für sich allein bisher die Vision von Sir Arthegall in dem Wunderspiegel erblickte, kehrt nochmals zu dem Verzauberungsglas zurück. Aber in dem Augenblick, als sie das betreffende Gemach betritt, zaudert sie, weil sie fürchtet, die Gestalt ihres Ritters möchte nicht mehr in dem Spiegel erscheinen. Britomart gebietet infolgedessen ihrer Amme einen Blick in denselben zu tun. In Gemeinschaft mit dem den Mittelpunkt einnehmenden Sir Arthegall läßt der Meister einige hervorragende Persönlichkeiten der Dichtung, einschließlich Sir Guyon und den

Ritter vom roten Kreuz mit Una an seiner Seite, sichtbar werden. In der Figur der „Britomart" hat Mr. Watts das Modell von Miß Pattle, späteren Gräfin Somers, mit dem, ihm in den nächstfolgenden Perioden mehr geläufigen Typus von Mrs. Percy Windham vereinigt. Die betreffende Nuancierung stützt sich mehr auf die spätere Auffassung der Gräfin Somers, der Watts in einem zweiten, im venezianischen Stil gehaltenen Bildnis, Ausdruck gab. Es ist das in Abbildung 10, rechts auf der Staffelei, unter „Aristides" stehende Gemälde.

In Mrs. Watts' Salon in „Little Holland House" befindet sich endlich ein sehr anmutiges Bild „Tale of the Fairy Land", das seinen Ursprung jedenfalls auch Spensers „Feenkönigin" verdankt (Abb. 41). Unter dem großen, eine Ideallandschaft darstellenden Gemälde sehen wir eine kleine Terrakotta-Statuette des Meisters von Louis K. Deuchars.

Die Präraphaeliten in England verwerteten sämtlich mehr oder minder den ihnen von Spenser überlieferten Stoff. Zu Walter Cranes besten Illustrationen gehört sein Werk „Die Feenkönigin". Außer Spenser hat wohl kaum ein anderer Dichter wie gerade Tennyson neben den Künstlern der präraphaelitischen Brüderschaft auch so zahlreiche andere britische Maler beeinflußt.

Die sogenannte „Moxon-Ausgabe" von Tennysons Gedichten (1857) illustrierten durch Zeichnungen: D. G. Rossetti, Millais, Holman Hunt, Mulready, Stanfield, Maclise, Creswick und Horsley. Walter Crane war als zwölfjähriger Knabe derart entzückt von dem in Rede stehenden Buche, daß er lange Zeit hindurch sein Taschengeld aufsparte, um sich in den Besitz desselben setzen zu können.

Mit siebzehn Jahren nahm die Akademie sein nach Tennysons Gedicht entworfenes Bild: „The Lady of Shalott" an. Burne-Jones' berühmtestes Bild: „König Cophetua" entlehnt sein Sujet des Poeten Gedicht: „The Beggar maid" (Das Bettlermädchen).

Eins der beliebtesten Werke von Watts: „Galahad" (Abb. 42), in dem Jahre 1862 in der ersten Version ent-

Abb. 46. Ideale.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 67.)

ſtanden, gehört ſicher zu den, von dem Poeten laureatus beeinflußten Arbeiten. Unter der faſt unmittelbaren Anleitung des Altmeiſters vollendete Burne-Jones im Jahre 1859 ſeine Federzeichnung, betitelt „Sir Galahad". An dem Entwurf ſelbſt hat Watts nichts geändert, dieſer gehört Burne-Jones allein; in der Zeichnung jedoch hat erſterer nachgeholfen. Watts' Galahad iſt in einer überlegen vergeiſtigten Form aufgefaßt und gemalt. Burne-Jones läßt ſeinen Ritter mit der Lanze in der Hand,

Abb. 47. Der Condottiere.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 67.)

freilich noch nicht zum unmittelbaren Kampfe bereit, ſondern mit der dem Feinde abgekehrten Spitze, hoch zu Roß, etwas konventionell, in den Tannenwald ſprengen.

Watts, der Maler der Ideen, ſtellt ſeinen Heldenjüngling mit einem ſehr weichen, innigen Geſichtsausdruck dar, viel zarter und ohne die ſelbſtbewußte Sicherheit von Mantegnas „St. Georg", aber ungemein ſympathiſch.

Sein „Galahad" iſt mitten im Walde, umgeben von undurchdringlichem Geſtrüpp, vom Pferde abgeſtiegen, das ermüdet den Kopf zu Boden ſenkt. Der geharniſchte Ritter, ohne Waffen in den Händen, aber feſtſtehend, faltet ſie, während gleichzeitig

sein Gesichtsausdruck besagt: Wenn hier in meiner Not und Verlassenheit Gott nicht hilft, so komme ich keinen Schritt vorwärts! Sinnend hebt sich der junge schöne Profilkopf gegen eine Lichtung markant ab, durch welche der Himmel das Waldesdunkel durchbricht und ihm zuwinkt, den Mut nicht zu verlieren. In dem Augenblick seiner tiefsten

Abb. 48. Der glückliche Krieger.
Mit Genehmigung von F. Hollyer, London. (Zu Seite 67.)

Niedergeschlagenheit wird ihm die Vision des heiligen Grals zuteil. Selbstverständlich darf man nicht vergessen, daß zu jener Zeit Burne-Jones erst am Beginn seiner Laufbahn und Mr. Watts bereits 45 Jahre alt war.

Ein sehr schönes, wahr und innig empfundenes Bild von Watts betitelt sich „Lady Godiva" (Abb. 43), welches in der Hauptsache wohl auch dem Einfluß von Tennysons gleichnamigem Gedicht zuzuschreiben ist und 1885 entstand. Der demnächst mitzuteilende

Inhalt der Sage hat seinen Grund und Boden in der Stadt Coventry, woselbst „Godiva“ als eine Lokalheilige verehrt wird. Unter den alten Baulichkeiten zeichnen sich besonders die St. Johns-, Trinity- und St. Michaels-Kirche mit schönen Glasfenstern aus. Letzterer gegenüber in St. Mary's Hall befindet sich das Standbild der aus einer Sage des elften Jahrhunderts her bekannten „Lady Godiva“.

Da Lady Holland eine Tochter des Grafen von Coventry war, so mag auch von dieser Seite her eine gewisse Anregung zur Anfertigung des Bildes erfolgt sein.

Endlich besitzt der Ort außer der erwähnten Statue von C. Marshall noch eine Reiterstatuette der „Lady Godiva“ (Abb. 44) von dem Bildhauer William Behnes, in dessen Atelier Mr. Watts seinen Anfangsstudien oblag. Möglich kann es daher sein, daß alle drei Umstände zur Entstehung des Gemäldes zusammenwirkten.

Zur Einleitung seines Gedichtes gibt Tennyson folgende Bemerkung:

„Ich wartete in Coventry auf den Zug; Kofferträger und Dienstleute umschwärmten mich, während ich die drei schlanken Kirchtürme beobachte. Hier brachte ich die alte Legende in folgende Form.“

Der Sinn derselben geht dahin: Lady Godiva war die Gattin des grimmigen Grafen von Coventry, der seine Untertanen nach allen Richtungen hin schwer bedrückte. Eines Tages schrieb der Gebieter der Stadt so schwere Steuern aus, daß eine Abordnung der Einwohner, geführt von den Ältesten, dem Grafen erklärte, die ärmeren Leute müßten verhungern, wenn die Lasten aufrecht erhalten blieben.

Seine Gemahlin, die fromme und schöne Gräfin Godiva, suchte vergeblich das Los der Stadt zu mildern, und bot sich schließlich opferwillig an, ihr eigenes Leben für die Gemeinde dahin geben zu wollen. Der Graf antwortete ihr höhnend, wenn

Abb. 49. Bildhaueratelier des Meisters in „Little Holland House“.
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 68.)

es wirklich zum Handeln kommen müßte, würde sie wohl keinen Finger rühren. Hierauf entgegnete ihm Godiva: er möge verlangen, was er wolle, sie werde es ausführen. Der Graf von Coventry verschwor sich nun hoch und teuer bei Peter und Paul, daß, wenn sie nackend durch die Straßen reiten würde, die Steuer erlassen sei. Godiva sandte sofort Herolde durch die Stadt und ließ den Bewohnern ihren Entschluß ansagen, zugleich aber, daß sie erwarte, niemand auf der Straße und an den Fenstern zu erblicken. Und so geschah es!

Die beiden hier nebeneinander gestellten Werke geben den Beginn und das Ende der Handlung. Auf des Bildhauers Behnes Reiterstatuette könnte man den Vers von Tennyson beziehen:

„So ritt sie denn fort bekleidet
mit Keuschheit."

Abb. 50. Physische Energie. Bronzestandbild. Photographie von George Andrews. (Zu Seite 68.)

Watts hat in seiner zweiten Version den psychologisch und vielleicht menschlich größeren Augenblick zur Darstellung gewählt, in welchem Godiva nach der Tat der Selbstaufopferung ohnmächtig in die Arme ihrer Frauen sinkt. Tennyson und Watts begegnen sich in dem Gedanken: So vermag eine edle Handlung viel Böses wieder auszugleichen! Nach Kenntnisnahme der Einzelillustration dieses Gemäldes wird es nicht schwer fallen, dasselbe aus den beiden Kollektivansichten von Mr. Watts' Bildergalerie in „Little Holland House" herauszufinden (Abb. 9). Jedenfalls vermag die heilige „Godiva" dadurch leicht erkannt zu werden, daß sie in der Abbildung (8) — mit oder ohne Zufall — zu Häupten des Grabmonuments vom Bischof Londsdale auf einer Staffelei steht. Watts sagt: „Wir verehren unsere eignen teuern Toten wie Heilige, warum soll dies die Kirche nicht tun für Mitglieder, die allgemeiner und mehr als wie für den einzelnen gewirkt haben."

Endlich gehört hierher noch ein drittes, seine Wurzel in Tennysons „The Kings Idylls" besitzendes Bild, betitelt „Enid und Geraint". Der Ritter Geraint zählt zur Tafelrunde König Arthurs und wird von dem ersteren, nachdem er in Begleitung seiner schönen Gemahlin, der „guten Enid", viele Heldentaten und Fährlichkeiten gegen Räuber und böse Zwerge bestanden hat, zum Schluß ausgesagt: „Er krönte ein glückliches Leben dadurch, daß er für den untadelhaften König Arthur in der Schlacht fällt." Tennyson widmete bekanntlich das ganze Gedicht der Königin Victoria zur Erinnerung an den Prinz-Gemahl „Albert den Guten". In der „Godiva Sage" sind vielfach Anachronismen vorhanden und vermag als historischer Kern nur die Tatsache herausgefunden zu werden, daß Lady Godiva sich ihres gesamten Besitzes

Abb. 51. Little Holland House.
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 68.)

entäußerte, um eine Abtei zu gründen.

Das berühmte Gemälde „Die Hoffnung" (Abb. 45) hat vielleicht einen leichten Anklang an Keats gleichnamiges Gedicht „To Hope". Jedenfalls ist in beiden die Kopfhaltung der „Hoffnung" übereinstimmend ausgedrückt und der einsame Stern am Himmel ihnen ebenfalls gemeinsam. Auf dem Originalbilde vermag man den Hoffnungsstern deutlich zu erkennen, während in der photographischen Wiedergabe dies nicht gelingt. Die in mattem, blau-grünen Gewande mit verbundenen Augen auf der Weltkugel sitzende Figur der „Hoffnung" hält die nur noch mit einer Saite versehene Lyra in der Hand und lauscht, ob sie imstande ist, derselben einen Ton zu entlocken. Die Farbenstimmung in dem ganzen Bilde ist ein helles, mattes, blau-grünes Dämmerlicht und eine dunstige Atmosphäre über den Weltenraum ausgegossen, in welchem die Erdkugel mit der Hoffnung schwebt. Dies sehr beliebte und viel reproduzierte Gemälde hat Watts in mehreren Versionen angefertigt, und diejenige aus dem Jahre 1885 verehrte er 1897 der „Tate Gallery", sich selbst mit einer kleinen Photographie begnügend. Der sonst so stark offenbarte Optimismus tritt bei obigem Werke nicht so sehr und keinenfalls wie bei Browning in die Erscheinung, wenn er sagt: „Gott ist im Himmel und alles gut in der Welt." Watts' „Hoffnung" stimmt trübe, sie ist die Hoffnung des Zweiflers, zwar hoch poetisch empfunden, allein nicht hoffnungsvoll genug. Thorwaldsen stützt sich auf die Statue der „Hoffnung", ein Werk, das seinem Ideal entsprach, aber gleichzeitig fürchtete er nur seine Kraft abnehmen zu sehen. Watts hielt keine seiner Arbeiten für so vollendet, um mit seinem Ideal übereinzustimmen. Ohne Erlahmen der Kraft hat er uns bis zu seinem Ende neue Werte zugeführt.

Ein gleich pathetisches Sujet gibt uns Watts in seinem Bilde „Die Näherin", in der ein abgehärmtes Mädchen in fieberhafter Eile und mit Aufgebot aller Kräfte ein Stück Arbeit zu beendigen sucht. Der Meister will durch dies Gemälde für alle ihre Genossinnen und für die ganze Klasse jener Mühseligen und Beladenen eintreten, die sich durch Nähen ihr Brot erwerben müssen. Ohne Frage steht das Werk in einer Ideenverbindung mit Tom Hoods „Song of the Shirt" (Das Lied vom Hemde) und seinem Refrain:

„Stitch, stitch, stitch."

Ob dem Meister bei einer ganzen Reihe von Schöpfungen die Poesie von Wordsworth, Browning und anderen vorgeschwebt hat, oder ob sich dieselbe — wenn auch nur zufällig — miteinander identifizieren läßt, muß dahin gestellt bleiben. Was auch immer er malt, niemals wird man in seinen Werken eine niedrige oder einfach sinnliche

Idee, keine Berufung an die Begierden der Massen oder eine müßige Unterhaltung des Pinsels finden, wie verschieden alle seine Inspirationen und Sujets sein mögen. Zum Teil bergen sich seine Idealgestalten unter der Hülle von gerüsteten Kriegern, die, gleichwie ein gewappneter moderner St. Georg, den Kampf für die Wahrheit und das Recht, für Geistesfreiheit und vor allem für ihr Ideal aufnehmen sollen. Den eigentlichen Beginn dieser Heldenserie hat er unbewußt durch sein eigenes, aus dem Jahre 1850 stammendes Selbstporträt „Watts in Armour" (Abb. 18) eingeleitet. Zu derselben Klasse von Porträts gehört ferner „Der Standartenträger", dessen energischer Kopf die Züge des Obersten Reginald Talbot trägt.

Man kann mit Fug und Recht behaupten, daß der Künstler die Bildnisse der Blüte seiner Zeitgenossen anfertigte. Das bereits früher erwähnte herrliche Gemälde „Aspirations" (Abb. 46), dieser St. Georg mit der Lanze in der Hand, zu dem Arthur Prinsep Modell gestanden, wird unter Zugrundelegung von des Dichters George Herberts Zeilen:

„Sei kein Tor; denn alle können,
Wenn sie den Versuch wagen,
Ein ruhmvolles Leben oder Grab haben",

von Mrs. Watts, der Gattin des Meisters, wie folgt ausgelegt: „In der Morgenröte, beim Beginn des großen Kampfes um das Leben, blickt der Bannerträger über die weite Ebene. Er überschaut alle die Möglichkeiten des Daseins und der feurige Jugendungestüm wird durch die Bürde der Pflicht gemildert."

Abb. 52. Bildergalerie in „Little Holland House" mit der Büste der „Cintia".
Photographie von Charles Dixon in London. (Zu Seite 74.)

Es folgt dann im Jahre 1883 der „Condottiere" (Abb. 47), der ein prachtvolles Pendant zu Lord Leightons gleichnamigem Bilde abgeben würde, und erreicht endlich diese Serie ihren Zenith 1884 in dem berühmten in München befindlichen Werke „Der glückliche Krieger" (Abb. 48). Das Höchste, was ein Krieger tun kann, ist für sein Vaterland zu sterben. Er stirbt, aber unbesiegt! Im Augenblicke des Hinsinkens, auf der Stirn den Adel des Friedens, erfährt er das reinste Glück: die Vision seiner Liebe, seines Ideals erscheint, um ihm den letzten Kuß auf seine Lippen zu drücken, durch den sein Antlitz im Tode verklärt wird:

„Not conquered he who sinks upon the field
Consens to die, consenting not to yield,
Whose stead fast heart deaths perils cannot move,
True to his faith, his duty and his love."

Meiner Meinung nach kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Watts bei dieser grandiosen Schöpfung an den Dichter Wordsworth dachte, der eine Macht der Beschreibung und Fülle von Gedanken besaß, wie fast kein gleichzeitiger Poet der Seenschule. Er

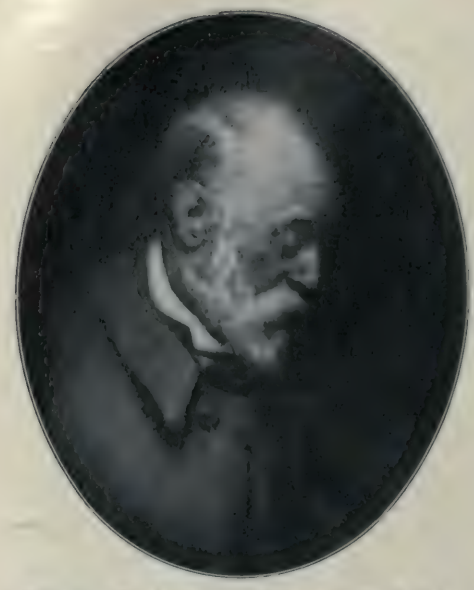


Abb. 53. Miniaturporträt von G. F. Watts. Gemalt von Miß Ethel Webling. (Zu Seite 76.)

trat an Southeys Stelle als Poeta laureatus, und zwischen ihm und Coleridge bestand vertraute Freundschaft.

Die bezüglichen Strophen Wordsworths lauten wie folgt:

„Während der Todesnebel seine Schläfe umlagert
Hebt sich seine Brust im Vertrauen auf des Himmels Beifall.
Das ist der glückliche Krieger! Er ist so,
Wie jeder Mann in Waffen sein sollte."

Daß ein Künstler wie Watts sein Entwürfe frei, ohne sklavische Anlehnung an dritte, behandelt, darüber bedarf es selbstverständlich keiner Worte mehr.

Als Mr. Watts gehört hatte, daß Lord Dufferins ältester Sohn in Südafrika in der Schlacht am Modder River gefallen sei, sandte er ersterem eine Replika des „Glücklichen Kriegers". Der Vater äußerte sich in seinem Dankesschreiben dahin, daß er durch des Meisters Gabe den einzigen wirklichen Trost bisher empfangen habe.

Ein Werk, an dem Watts, der Bildhauer, seit einem halben Menschenalter arbeitete, ist die kolossale Reiterstatue „Physical Energy" (Physische Energie). In der Illustration (Abb. 49), welche des Künstlers Bildhaueratelier in „Little Holland House" wiedergibt, sehen wir nur den Oberkörper des Reiters. Ihm zunächst, zur rechten Hand, steht eine Reliefplatte und etwas weiter eine Büste. Beide stellen den Meister dar und sind die vortreffliche Arbeit seines langjährigen Gehilfen und Hausverwalters George Thompson.

Watts' häusliche Verhältnisse trugen einen vollkommen patriarchalischen Charakter, und von einmal bei ihm aufgenommenen Hausgenossen trennt er sich nur im alleräußersten Notfalle. Das Ehepaar Thompson war bereits seit über 30 Jahren bei ihm, und sowohl diese beiden als auch alle mit dem Künstler in nähere Berührung kommenden Personen wurden durch seine schlichte Größe derart beeinflußt, daß man sehr bald durchfühlte, wie begeisterte Anhänger er sich in ihnen erworben hatte. Etwa drei Vierteljahr vor ihm verstarb Mr. Thompson, den die meisten Besucher des Hauses als den freundlichen und stets dienstbereiten Kustos der Galerie gewiß gekannt haben. Mrs. Thompson war in ihren Jugendjahren auf das engste mit der nachbarlichen Familie Prinsep verknüpft.

In der zuletzt erwähnten Illustration bemerken wir noch an der äußersten rechten Seite des Bildes das Gipsmodell der „Clytia", eins der besten Bildhauerwerke von Watts' Meißel. In Bronze besitzt die „Tate Gallery" die Büste durch des Meisters Freigebigkeit, aber auch in Marmor wurde „Clytia", die verlassene Geliebte des Apollo, mehrfach ausgeführt. Sie ist als Sonnenblume gedacht, die ihr Gesicht unausgesetzt der Sonne zuzuwenden sucht und den Bewegungen derselben mit dem Kopfe folgt.

Das ziemlich vollendete Reiterstandbild nebst seinem Schöpfer erblicken wir in der nächsten Illustration (Abb. 50). Das Modell konnte auf einem Schienenstrang von dem Bildhaueratelier mit geringer Mühe nach dem Garten geschafft werden (Abb. 51). Hier arbeitete Watts, wenn es die Witterung einigermaßen erlaubte, am liebsten. Wie mir der Meister erzählte, befand sich der erste Bronzeabguß der Statue auf dem Wege nach Rhodesia, um als Grabmonument für Cecil Rhodes in den Matoppo-Bergen bei Bulawayo aufgestellt zu werden. Cecil Rhodes hatte ursprünglich das für seine Besitzung in Afrika bestimmte Bildwerk bei dem Künstler bestellt. Als nun die

Testamentsvollstrecker die Statue abgeliefert zu haben wünschten, erklärte ihnen Watts, daß er dieselbe noch als unvollendet betrachte. Hierauf wurde ihm von den Bevollmächtigten entgegnet: Gerade der hervorgehobene Umstand sei ein Vorzug, da er der unfertigen Situation in Afrika entspreche, und glaubten sie, im Sinne und Geiste von Rhodes zu handeln, wenn das Monument in dieser Form, als Wahrzeichen für zukünftige Geschlechter, zur Aufstellung gelangte.

Eine Replika des Werkes wird der Urheber desselben später für die Stadt London stiften. Die Stelle in Brownings Gedichten, welche allgemein als Grundlage für die Entstehung des Bildwerkes gilt, schließt mit den nachstehenden Zeilen:

„Die Pflicht gebietet ihm: Vorwärts mit Herz und Hand, so, wie beide sein müssen,
Strebe und wachse! Rufe mit aller Macht: Vorwärts! — Fechte!"

Es ist nur einmal, daß wir Watts eventuell als Vertreter der „Übermenschen-Theorie" durch ein künstlerisches Werk kennen lernen, und nach Einblick in die bezüglichen Verhältnisse will es mir dünken, als ob ich die Worte Zarathustras vernehme: „Der Heros, der in der Weltgeschichte wirkt, ist als Kulturträger nicht nur im allgemeinen, sondern auch im Individuellen anzuerkennen; er ist die Person der Geschichte; er ist nur danach zu schätzen, um was er den Fortschritt weitergeführt hat, ohne Rücksicht auf das moralische Drum und Dran; er ist in dieser Weise zu würdigen, auch wenn sein Wirken nicht moralisch einwandfrei war."

Watts hatte noch die Genugtuung erlebt, diese bronzene Reiterstatue, deren Titel er nachmalig lieber mit „Tatkraft" übersetzt wissen wollte, in dem großen Vorhofe der K. Akademie im Jahre 1904 ausgestellt zu sehen. Es war seine letzte Schöpfung! Diesem kolossalen Bildwerk, eine Art von „Alexander bändigt Bucephalus", vermag

Abb. 54. Ariadne auf Naxos.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 79.)

ich zu meinem aufrichtigsten Bedauern keinen unbedingten Beifall zu spenden, wenngleich manche Details sicherlich uneingeschränktes Lob verdienen. Der Entwurf soll die Idee zum Ausdruck bringen, daß ein Erforscher von einer erhabenen Bergspitze aus ein neu entdecktes Land übersieht. Das einsame Monument wird in Mitte der wilden Szenerie des felsigen Gipfels der Matoppo-Berge derart errichtet werden, daß die Figur nach Norden, nach dem Innern von Zentralafrika, sieht. Rhodes saß Watts als Modell, dennoch trägt die Figur keinen seiner Züge.

Wenn in der Reihe der Wattsschen Kunstbetätigungen auf kurze Frist der „Physischen Gewalt" ein Platz gegönnt wurde, so heben sich die nachfolgenden Gestalten von jenem Werk um so mehr in idealer Richtung ab. Ein 1863 angefertigtes „The Eve of Peace" (Am Vorabend des Friedens) benanntes Bild zeigt uns als Kniestück die Figur eines Kriegers in Rüstung, in der Rechten das Schwert, in der linken Hand den Helm. Obgleich kein Motto zu dem Werk vorhanden ist, so liest man doch seine Signatur „Des Krieges Stürme schweigen" deutlich aus demselben heraus. In dem Ritter erkennen wir das Selbstporträt von Watts, dessen Figur aus einem größeren Gruppenbilde in vandalischer Weise herausgeschnitten wurde.

Den Schluß dieser auf mehr oder minder breiter literarischen Grundlage entstandenen Werke, welcher sich gleichartig, als Sondergruppe, die für ihr Ideal kämpfenden Krieger einfügen, bildet naturgemäß das Gemälde: „Sic transit Gloria Mundi" (So vergeht die Herrlichkeit der Welt). Dasselbe entstand 1892 infolge eines Besuches von Carmen Sylva, der Königin von Rumänien, bei dem Meister in „Little Holland House".

Wir stehen an der verdeckten Bahre des „glücklichen Kriegers", dessen irdische Überreste nur schwach in Umrissen angedeutet sind. Die Embleme der Größe, des Ruhmes, der Herrlichkeit und wie sonst alle vergänglichen und eiteln Dinge dieser Welt heißen mögen, darunter auch eine Pfauenfeder, sie liegen sämtlich zerstreut und hingeworfen neben dem Katafalk. Aber zu Häupten des für sein Ideal gekämpft habenden Streiters erblicken wir einen Lorbeerkranz, auf dem der Maler die viel sagenden, einen alten deutschen Kernspruch bildenden Worte einschrieb:

„Was ich ausgab, hatte ich;
Was ich ersparte, das verlor ich;
Was ich gab, das habe ich."

Wer so stirbt wie dieser Held, der ist nach Watts' Ansicht ein „glücklicher Krieger".

Da der Altmeister nicht nur schöne und edle Worte im Munde führte, sondern gleichzeitig auch der Mann der Tat war, so vermochte er sein eigenes, selbst gewähltes Motto nicht besser in Handlungen umzusetzen, als durch die Schenkung gerade dieses Bildes an die „Tate Gallery".

„Was ich gab, das habe ich!"

* * *

Der fortlaufende Faden in der Lebensgeschichte des Künstlers soll in seiner chronologischen Folge mit dem Jahre 1857 und durch Mitteilung der in letzterem sich zugetragen habenden, äußerst wichtigen Begebenheiten wieder aufgenommen werden. Watts wird in diesem Jahr der archäologischen Erforschungsexpedition von Halikarnassus unter Sir Charles Newton beigegeben. Die Reise geht über Italien und Konstantinopel nach Kleinasien zu den bis dahin wissenschaftlich noch unerforschten Überresten der Stadt Halikarnassus. Im Jahre 334 wurde der Ort von Alexander dem Großen zerstört und obgleich später wieder aufgebaut, erlangte er doch niemals seine frühere Blüte zurück.

Verdienst und Glück vereinigten sich, um den alsdann so berühmt gewordenen Sir Charles Newton die Hand für seine Ausgrabungen zu führen, die mit den glänzendsten Erfolgen abschlossen. Watts konnte hier Zeuge der großartigsten archäologischen Funde sein, sowie Augenblicke wissenschaftlicher Siege erleben, die ihm unauslöschlich tief in die Erinnerung eingegraben blieben.

Newton gelang es bekanntlich, nicht nur zahlreiche Statuen, Skulpturen und Kunstwerke der verschiedensten Art, sondern auch die Überreste des Mausoleums selbst zu entdecken. Das Grabmal, welches dem König Mausolos von Karien († 351 v. Chr.) dessen Gemahlin Artemisia zu Halikarnassus errichten ließ, wurde seiner Pracht wegen zu den sieben Wunderwerken der Welt gezählt. Das Charakteristische in den Skulpturen des Mausoleums bildet das der späteren athenischen Schule eigne dramatische Element, während in den Werken des Phidias Ruhe und Erhabenheit zum Ausdruck kommt.

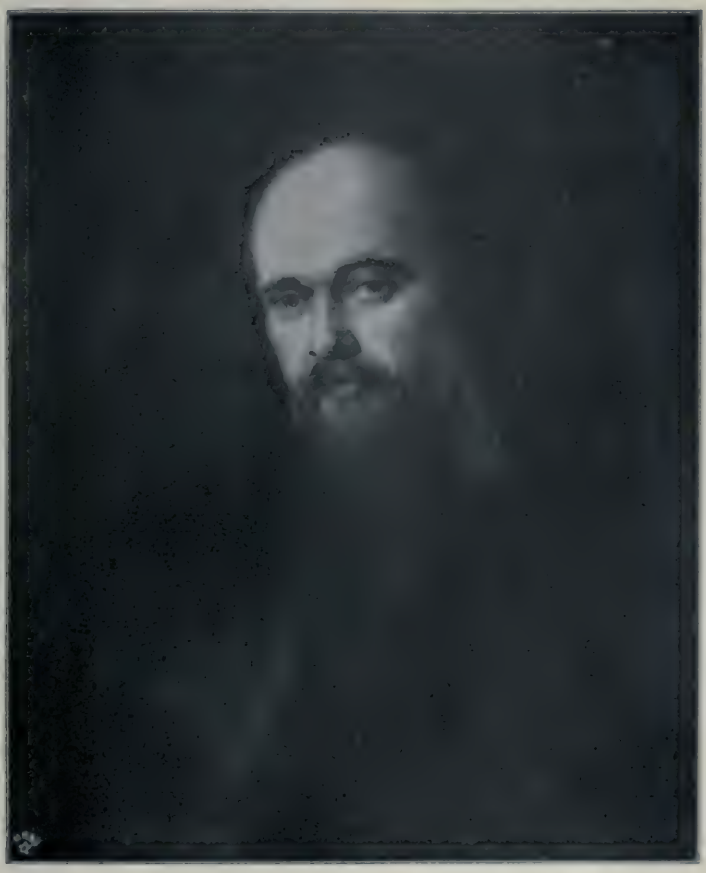


Abb. 55. Dante Gabriel Rossetti. Ölbildnis von G. F. Watts.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 80.)

Die archäologische Ausbeute der Expedition befindet sich im British Museum in dem eigens dort gebauten „Mausoleumssaal". Außer Vasen, Reliefplatten und vielen fragmentarischen Altertümern, ist besonders unter den Bildwerken eine Statue hervorzuheben, die nicht ohne eine gewisse innere Wahrscheinlichkeit als eine Darstellung des Königs Mausolos erachtet wird. Endlich beansprucht den höchsten archäologischen und künstlerischen Wert die in dem Saal aufgestellte und jedenfalls auch zum Mausoleum gehört habende „Quadriga". Darüber, ob dieselbe das Grabmal krönte oder niedriger stand, gehen die Ansichten der Sachverständigen auseinander.

Sir Charles Newtons Person hat Mr. Watts, wie wir bereits wissen, in der Figur Eduards I. in dem Freskobilde „Die Gesetzgeber" verewigt. Er war von 1840 bis 1852 Assistent im British Museum und schon während dieser Periode vielfach in

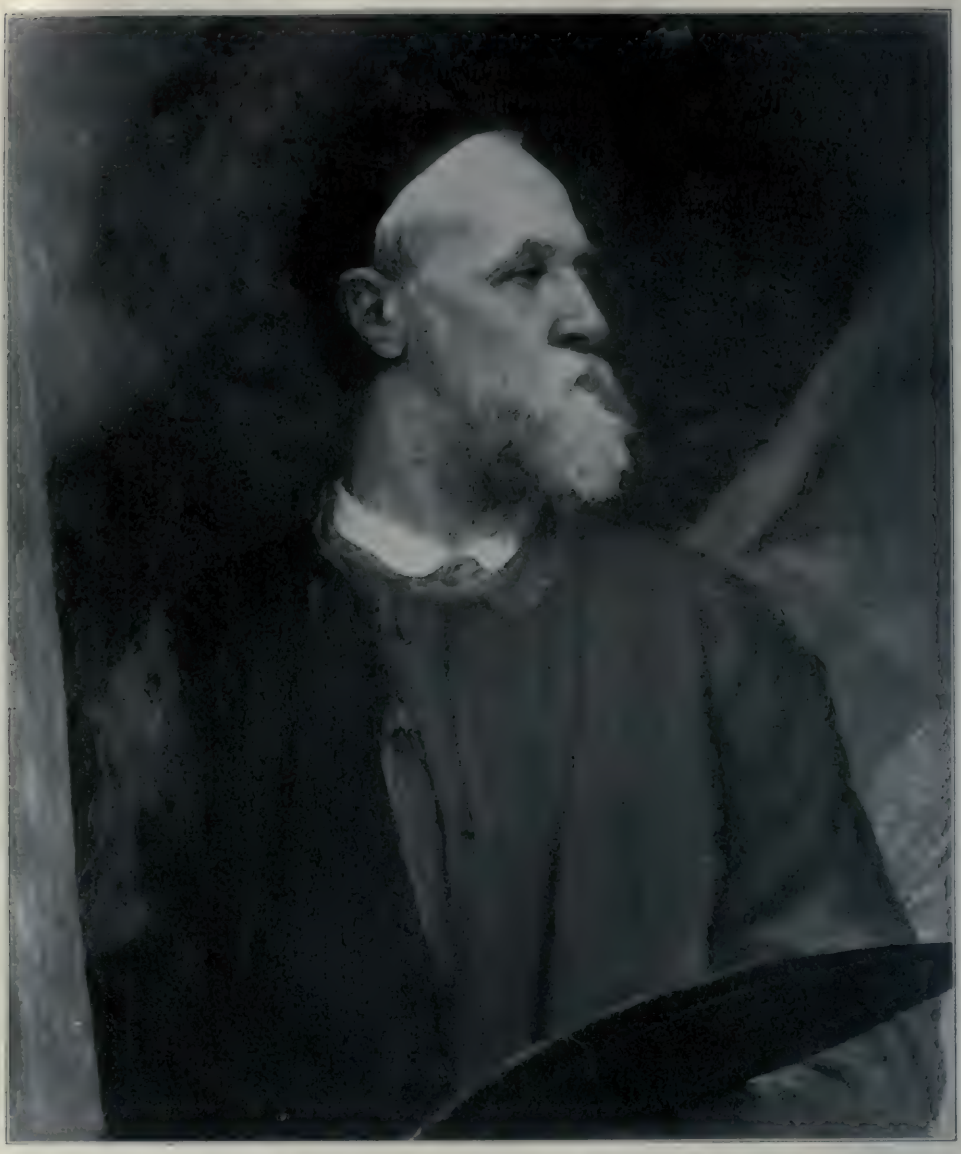


Abb. 56. G. F. Watts' Selbstbildnis. In den Uffizien zu Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz. (Zu Seite 82.)

Verkehr mit dem Künstler. Für einige Zeit wurde der erstere als Konsul in Mytilene und von 1861 als Kustos der griechischen und römischen Antiquitäten im British Museum angestellt. Für alle diejenigen, welche ein näheres Interesse für die von dem Archäologen in Gemeinschaft mit Watts unternommene Erforschungsreise besitzen, wird auf folgende Werke Newtons hingewiesen: „A history of discoveries of Halicarnassus, Cnidus and Branchidae" (1862) und „Travels and discoveries in the Levant". Nach dem Urteil aller Teilnehmer der Expedition war Watts ihr belebendes Element und die anregendste Persönlichkeit.

Daß einen Künstler wie Watts, dem Phidias und die großen griechischen Bildhauer noch heute als unübertroffene Meister gelten, die Resultate dieser Forschungsreise

Abb. 57. Tizians Selbstbildnis, wahrscheinlich aus dem Jahr 1562. Im Pradomuseum zu Madrid.
Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 82.)

mit Entzücken erfüllten, bedarf kaum der Versicherung. Im British Museum und in der „National Portrait Gallery" befinden sich von dem Meißel unseres Landsmannes, Sir Edgar Boehm, Büsten Newtons. Dieser war ein Jahr früher als Watts, d. h. 1816 geboren und starb 1894.

Der andere bedeutendste englische Archäologe seiner Zeit, Sir Henry Layard, der Wiederentdecker von Ninive und Babylon, stand Mr. Watts ebenfalls nahe. Der Künstler hatte ein jugendliches Porträt von dem mit ihm gleichzeitig 1817 gebornen Forscher und Entdecker ein Jahr nach dessen Tode den öffentlichen Sammlungen verehrt. Merkwürdigerweise starben diese beiden größten Archäologen ihrer Epoche in demselben Jahre (1894). Ludwig Passini hatte zu einer Londoner Ausstellung ein in älteren Jahren dargestelltes Bildnis Layards gesandt, das sowohl innerlich als auch durch äußerliche Attribute die Ergebnisse und mehr den Abschluß jener glorreichen Laufbahn andeutet, während Watts' Porträt den Beginn derselben bezeichnet. Vermittelst Layards Orientierung über die Bedeutung der assyrischen und babylonischen Funde nebst ihren Inschriften, war Watts in seinem bezüglichen Wissen, selbst dem gebildeten Publikum gegenüber, um Jahrzehnte voraus.

Bei seinem Aufenthalte in Konstantinopel porträtierte der Meister den Admiral Lord Lyons (1790—1858), der im Krimkriege seinem Vaterlande und gleichfalls als

Abb. 58. Halle in „Little Holland House".
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 82.)

Diplomat, so namentlich in Athen, wesentliche Dienste leistete. Auch dies Porträt überwies Watts der staatlichen Spezialsammlung im Jahre 1883.

Eine weitere künstlerische Frucht der Orientreise bilden endlich die daselbst teils an Ort und Stelle, aber teils auch lange Jahre nachher erst entstandenen und von Watts „Asia minor" (Kleinasien) benannten Landschaften. Die bekannteste darunter ist der nicht vor dem Jahre 1885 vollendete Berg „Ararat", ein Gemälde, das sich zu ebener Erde rechts hinter der Säule der „Clytia" in der Privatgalerie von „Little Holland House" befand (Abb. 52).

Von seinen Arbeiten im Genrefach ist eigentlich nur eine verfehlt, und diese Tatsache gibt Watts in Gemäßheit seiner grundehrlichen, offenen Natur ohne weiteres selbst zu. Es verdroß ihn, daß man ihm keinen Humor zugestand, und wollte er deshalb durch das Bild „B. C." (Before Christ, Vor Christi, die bekannte englische und hier jedermann geläufige Abkürzung) das Gegenteil beweisen. Der Meister fühlte bald heraus, wie wenig glücklich schon der Titel gewählt war, und fügte er deshalb, in Zwischenräumen, nach und nach die folgenden erklärenden Umschreibungen hinzu: „Die erste Auster" oder „Experientia docet" (Die Erfahrung lehrt) (Abb. 52).

Das erste Menschenpaar resp. eins der ersten weilt in paradiesischer Tracht am Strande des Meeres. Der Mann hat der Frau die ihr bis dahin unbekannte Auster

gereicht, so daß jener hier als der Verführer, im Gegensatz zur biblischen Erzählung von dem Apfel, erscheint. Den Gesichtsausdruck der Überraschung beim Genuß der Delikatesse hat Watts zwar unvergleichlich in den Zügen der Frau hervorgebracht, aber die weitere Kritik des in Rede stehenden Genrebildes überlasse ich Mr. Watts mit seinen nachfolgenden eigenen Worten: „Im Prinzip ist dies Werk unrichtig entworfen. Die

Abb. 59. Porträt von G. F. Watts.
Gemalt von Professor Hubert von Herkomer. (Zu Seite 83.)

Abmessung und der Charakter eines Bildes müssen stets mit dem Sujet harmonieren und durch dies beeinflußt werden. Unbedeutende Sujets dürfen weder in der Abmessung noch im Stil zu groß behandelt sein. Beide Mängel besitzt dies Bild: Es hätte kleiner und im Stil leichter gehalten sein sollen. Ich betrachte es daher als keinen gelungenen Versuch!"

Das Gemälde befindet sich in der Galerie von Little Holland House und kann die Form der knieenden weiblichen Figur in dem Bilde hinter der Büste der Clytia erkannt werden (Abb. 52).

Der Grundsatz der notwendigen inneren und äußeren Übereinstimmung, des Qualitativen und Quantitativen in dem Gehalt eines Kunstwerks, erscheint trotz seiner auf den ersten prüfenden Blick bestechenden Einfachheit mannigfachen, nicht ohne weiteres erklärbaren Ausnahmen unterworfen. Mit andern Worten: die der Natur innewohnenden Gesetze lassen sich nicht immer in gleichmäßig proportionalem Verhältnis auf Kunstschöpfungen übertragen. Bei Erörterung der bezüglichen Frage tritt außerdem noch die Schwierigkeit über die Feststellung von den Grenzen der Kunst hinzu. Hier bei dem zuletzt besprochenen Bilde von Watts „Die erste Auster" muß ich leider seiner ungünstigen Selbstkritik beipflichten.

Bedeutsames jeder Art verträgt weit eher in der Wiedergabe einen verkleinerten Maßstab, als umgekehrt Trivialitäten sehr große Abmessungen. Als Beispiel führe ich nur das gute von Miß Webling im Jahre 1899 gemalte Miniaturporträt (Abb. 53) des Altmeisters an.

* * *

Wie ungemein Watts alle Öffentlichkeit scheute, geht unter anderm auch daraus hervor, daß er im Jahre 1858 unter dem Pseudonym „F. W. George" ausstellt. Seine Hauptbilder in diesem Zeitraum sind: „Mrs. Cavendish Bentinck und ihre drei Kinder", „Mrs. Nassau Senior", „Miß Senior" und „Mrs. Hughes", die dem Künstler befreundet waren, sowie „Miß Eden".

Das erstgenannte Werk stellt ein merkwürdiges Gemisch von venezianischem Stil und dem der frühen Viktoria-Epoche dar. Ähnlich verhält es sich mit dem sehr sympathischen Porträt von Mrs. Nassau Senior, einer begabten Schülerin und Freundin von Jenny Lind. Mrs. Hughes Bildnis ist deshalb auch noch ganz besonders interessant, weil es die seltene Signierung „Malvern. July 1858. Signor" trägt. Der Meister wurde bezeichnend genug für seine italienische Grundlage und für die dort

Abb. 60. Mittagsruhe. Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 84.)

verbrachten Lehr- und Wanderjahre von seinen intimeren Freunden bis zu seinem Lebensende „Signor" genannt.

In demselben Jahre wird durch die angesehensten Vertreter des Präraphaelismus und viele andere Künstler und Literaten der „Hogarth-Club" gegründet, in welchem die zur Vereinigung gehörenden Mitglieder ihre Werke ausstellten. Obgleich die künstlerische Ausdrucksweise Hogarths als ein im Dialekt gesprochenes Idiom anzusehen ist, so erkennt doch Watts willig an, daß jener als die erste und wahrhaft große Erscheinung in der englischen Kunst betrachtet werden muß. Als satirischer Darsteller des kleinbürgerlichen Lebens und als Vater der Karikatur besteht sein Einfluß noch auf das heutige Geschlecht.

Abb. 61. G. F. Watts und Professor Joachim.
Gruppenbild nach dem Leben aufgenommen von George Andrews.
(Zu Seite 88.)

In Würde und Komposition, ebenso in Anmut und Erhabenheit ist Hogarth von einigen seiner Nachfolger hinsichtlich der Veranschaulichung praktischer Moral in den Schatten gestellt, nicht aber in dem Ausdruck der Wahrheit, des Verstandes und Witzes. Obgleich die Wiedergabe der Gestalten in Hogarths Werken oft außerhalb der Kunst liegt, so enthalten seine Entwürfe doch soviel Größe des Gedankens, soviel Tiefe in der Charakteristik seiner Zeit, des Landes und der Individuen, daß in ihnen ein ganz bedeutendes Stück Kulturgeschichte sich abspiegelt.

Zu den einflußreichsten Mitgliedern des „Hogarth-Club" gehörten: Watts, Madox Brown, Burne-Jones, Hughes, Holman Hunt, Leighton, die beiden Lushingtons, Martineau, Bell Scott, Morris, Street, Ruskin, die beiden Rossettis, Stephen, Stanhope, Swineburne, Birket Foster, Woolner, Webb und Val Prinsep. Hogarths Wohnhaus in Chiswick wird augenblicklich zu einem bezüglichen Museum umgewandelt.

In seinem Werke, „Die zeitgenössische englische Malerei" (F. Bruckmann, A. G., München), faßt Robert de la Sizeranne sein mit sprühendem Geist abgegebenes Urteil über die englische Malerei dahin zusammen: „Das anekdotische Bilderrätsel Hogarths

von der einen, das psychologische Burne-Jones' von der andern Seite — zwischen diesen beiden Polen schwankt die ganze englische Malerei."

Ganz besonders hat „Der Traum des Ritters", von Raphael, dem genannten französischen Kritiker Veranlassung gegeben, Burne-Jones und Watts im engeren Sinne, sowie die gesamte englische Malerei in weiterer Beziehung an dem Sujet jenes Bildes zu erklären, resp. zu beurteilen.

Der Inhalt des Gemäldes ist an sich so klar und bekannt und die beiden Gestalten erscheinen Raphael in seinem Jugendtraum so verführerisch, daß, wie der französische Kritiker geistreich bemerkt, „der Jüngling vielleicht gern die eine zurückhalten möchte, ohne die andere zu verlieren".

Nachdem Sizeranne zur Eigenart und zum Studium der Natur ermahnt, folgen einige direkt zur Sache bezügliche Sätze, in denen es unter anderm heißt: „Jeder junge unruhige Künstler, begierig neue Wege einzuschlagen, der nach England geht . . . ., gleicht jenem eingeschlummerten Ritter . . . . Von einer Seite reicht ihm eine Nymphe Burne-Jones' den Myrtenzweig der Sage, von der andern eine Tugend von Watts das nackte Schwert der Moral . . . ."

Abb. 62. „Goldene Stunden" oder auch „Fuge" genannt.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 88.)

Außer den uns schon bekannten Werken sollen aus der ungewöhnlich großen Anzahl von Arbeiten der nächsten Jahre noch die nachstehenden besonders hervorgehoben werden: das Porträt von Sir Thomas Trowbridge, von Lord Tennyson, Mrs. Simpson, „Isabella" und endlich das Bildnis des großen Historikers John L. Motley. Dasselbe ist in dem Eßsaal von Mr. Watts als äußerstes Gemälde auf der rechten Seite und zu ebener Erde stehend sichtbar (Abb. 11). Über ihm hängt das anmutige Porträt (Kniestück) von Lady Trowbridge. Mit Ausnahme des letzteren entstanden alle genannten Werke im Jahre 1859.

Das wichtigste, 1860 geschaffene Porträt, ist das des Herzogs von Argyll (1823 — 1900). Nächst Gladstone war er vielleicht der bemerkenswerteste politische Redner seiner Epoche. Er beschäftigte sich viel mit den schottischen Kirchenangelegenheiten und bekleidete unter Gladstone das Amt als Staatssekretär für Indien. Unmittelbar nach dem Tode des Herzogs sandte der Meister in freigebigster Weise auch dies Werk der staatlichen „Portrait Gallery".

Zu derselben Zeit entstand der farbige Karton „Aristides" und im Jahre darauf (1861) gleichfalls ein solcher, mit der gewaltigen,

den Himmel stürmen wollenden michelangelesken Figur des „Satan", Schöpfungen, die wahrscheinlich beide im Hinblick auf Freskoausführung entworfen worden waren. Der am Baume sitzende Schäfer erklärt dem an ihn herantretenden und Stimmen sammelnden Aristides, daß er sein Todesvotum für ihn abgeben werde, weil es ihn langweile, soviel von dem „Gerechten" zu hören (Abb. 10). Die Darstellung ist insofern leicht herauszuerkennen, als sie die größte in der Illustration und über dem Staffeleiporträt der Gräfin Somers hängt. Der Hirt mit gleichgültigem, etwas brutalem Ausdruck im Gesicht, den Stab in der rechten Hand, wird im übrigen noch dadurch charakterisiert, daß er den rechten Fuß auf den Kopf des unschuldigen, am Boden liegenden Lammes setzt.

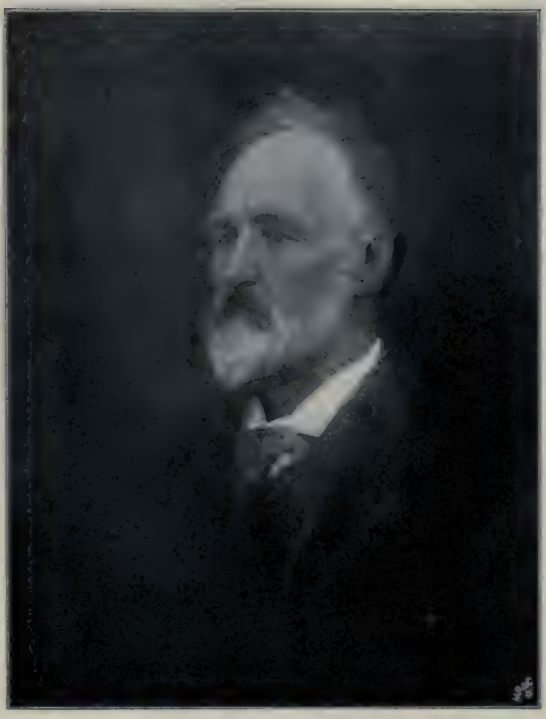


Abb. 63. Mr. George Andrews. Ölbild von G. F. Watts. Photographie von George Andrews. (Zu Seite 88.)

Von Porträts für diesen Zeitabschnitt soll noch erwähnt werden: „The Sisters" (Mrs. Jackson und Mrs. Prinsep), Miß Alice Prinsep, ferner „Die Marquise von Tavistock und Lady Somerset" (als Kinder), Mr. Beaumont (Parlamentsmitglied) und demnächst 1862: „Lord Lawrence" (1811—1879), der General-Gouverneur von Indien, der während des großen Aufstandes von 1857 durch seine Klugheit und Energie das Punjab für England rettete; alsdann „Lord Lyndhurst" (1772—1863), Lord-Kanzler von England. Die beiden letztgenannten Bildnisse sind durch Watts' Generosität als Eigentum der „Portrait Gallery", diesem modernen nationalen Pantheon zeitgenössischer geistiger Größen, überwiesen worden. Es gibt in England, wenn auch glücklicherweise nicht viele, so doch einige, dem Schäfer im „Aristides" gleichende Leute, die es doch etwas einförmig vom Meister gehandelt fanden, daß er nicht aufhörte, alles zu verschenken, was er besaß oder neu schaffte.

Außer dem Porträt des Admirals Grafen von „Shrewsbury und Talbot" bildet die Hauptkomposition des Jahres 1863 „Ariadne auf Naxos von Theseus verlassen" (Abb. 54), ein Werk, das in mehreren Versionen vorhanden ist und aller Wahrscheinlichkeit nach in der Titelfigur nicht die Züge eines professionellen Modells trägt. Dieser goldhaarigen Ariadne hier in ihrem Liebesleid, spielende Panther zu ihren Füßen, vermag man aufrichtige Teilnahme nicht zu versagen. Die zur Illustration gebrachte Version ist jedenfalls die anziehendste, im übrigen gibt uns der Maler eine englische und keine griechische Ariadne. Ihre Begleiterin zeigt tröstend ostwärts nach der wieder neu aufgehenden Sonne. Das Erwachen Ariadnes durch den Kuß des Dionysios bedeutet das Kommen des Frühlings. Die landschaftliche Szenerie und der Faltenwurf in der weißen Gewandung sind besonders schön gelungen.

Gleichzeitig mit „Ariadne" entstand ein sehr interessantes weibliches Porträt „Bianca". Die in blauem Kleide mit Perlenhalsband dargestellte Miß Ford war das Modell Dante Gabriel Rossettis. Es ist dies eins der farbenfreudigsten Bilder von Watts. Später erfuhr der Titel die Erweiterung: „Bianca Capello". Die Gemahlin

Franz' I. ist hier in heiterer, venezianischer Manier und jedenfalls in den glücklicheren Jahren ihrer ersten Tugendschönheit aufgefaßt. Wir erblicken die anmutige Gestalt einer Blondine in schwarzem Samt mit weißen Spitzen, in der Hand Blumen haltend. Durch einen grünen Vorhang im Hintergrunde wird das Bild gut gehoben und abgeschlossen.

Wir nähern uns der Epoche, in welcher der Meister die Präraphaeliten — Maler und Literaten — nebst ihrer Gefolgschaft durch Porträts der Nachwelt überlieferte. Das Bildnis Rossettis (Abb. 55), des Träumers und Malerpoeten mit dem Shakespeare-Kopf, hat Watts 1865 vollendet, so daß in dem Entstehen dieser beiden letztgenannten Werke ein innerer, naturgemäßer Zusammenhang sich offenbart.

Anknüpfend an das Modellstehen muß es für uns von der außerordentlichsten Wichtigkeit sein, die ausführlich begründete Ansicht von Watts über den in Rede stehenden

Abb. 64. Atelier des Meisters in Limnerslease.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 88.)

Punkt zu vernehmen. Seine nackten Figuren sind unweigerlich trotz ihrer Nacktheit in das Gewand der Reinheit gekleidet. Er malt niemals das Nackte um des Nackten willen, sondern stets um einen erhabenen Gedanken dem Beschauer klarer und eindrucksvoller vor Augen zu führen. Der Meister sagt: „Modell- und Aktstehen kann ich niemals als erniedrigend ansehen und dies so aufzufassen ist einfach lächerlich, es sei denn, daß das Modell aus derjenigen Klasse von Frauen genommen wird, mit denen überhaupt in Berührung zu kommen unter allen Umständen erniedrigend wirkt. Dies müssen natürlich alle Künstler sorgfältig vermeiden. Indem ich so spreche, gebe ich nicht nur meine eigene Ansicht, sondern auch die von Lord Leighton, des Präsidenten der Akademie und anderer erster Künstler. Ich habe viele Modelle gekannt, welche die ehrbarsten Mädchen waren und blieben. Das Modell aufgeben, hieße die wahre Kunst vernichten, denn ohne das Studium der Natur und des menschlichen Körpers ist keine wirkliche Kunst denkbar. Das professionelle Modell abschaffen, hieße den jungen Künstler in gefährliche liaisons hineintreiben. Die fortschreitende Kultur und Zivilisation

hat auch die erhöhte Heuchelei im Gefolge. Diese in Schranken zu halten gehört auch zu meinen künstlerischen Bestrebungen. Meine Bilder sollen gleichmäßig zu Herzen gehen und zum Verstande sprechen. Dies will ich z. B. in dem Bilde ‚Mammon' (1885) tun, und bin ich deshalb genötigt, das Nackte darzustellen. ‚Mammon' zertritt unter seinen Füßen die ohne Gewand dargestellte Figur eines Knaben, und des ersteren schwere Hand legt sich brutal auf den Kopf eines Mädchens. Warum habe ich nun diese kleinen Opfer nackt gemalt? Weil sie Typen des Menschengeschlechts sind, und wären sie bekleidet gewesen, so wäre die Kraft dessen, was sie darstellen sollen und die hieraus zu gebende Lehre verloren gegangen. Kann jemand behaupten, daß diese beiden Figuren indezent sind, weil sie nackend dargestellt wurden? Ich malte sie nach lebenden Modellen, die sehr ehrbare Leute wurden. Mit aller meiner Kenntnis vom menschlichen Körper wäre ich damals doch nicht imstande gewesen, diese Figuren korrekt wiederzugeben ... Die Kunst und Dichtung haben eine gewisse Mission zu erfüllen. Niemand ist reiner als Tennyson und niemand wird ihn der Obszönität anklagen, und doch hat er in seinen schönsten Versen Poesie geschaffen, die man im Salon nicht wiederholt. Das Nackte unterdrücken zu wollen ist nicht Zartgefühl, sondern einfach Prüderie. Ich bin stets allen weiblichen Modellen so gegenüber getreten, wie ich jede Dame außerhalb meines Ateliers behandele." Watts überwies das Gemälde „Mammon", eine in Goldbrokat gekleidete Figur mit Eselsohren, der „Tate Gallery" im Jahre 1897, indem er dem Titel die Worte hinzufügte: „Allen seinen Anbetern gewidmet."

Abb. 65. Orpheus und Eurydice.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 88.)

Abb. 66. Dame mit Spiegel.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 90.)

Inzwischen muß aus dem Jahre 1864 noch das Bildnis von Lord Wensleydale und das Selbstporträt des Künstlers (Titelbild) erwähnt werden, in welchem er uns menschlich vielleicht am nächsten tritt, während sein für die Uffizien in Florenz 1880 gemaltes Selbstporträt den „Maler" am besten kennzeichnet (Abb. 56). Der Künstler wird häufig, jedenfalls in seiner äußeren Erscheinung durchaus berechtigt, mit Tizian verglichen. Von dem Bilde in Florenz hat der Meister für „Limnerslease" eine Replika angefertigt, während er das seinerzeit ihm verehrte und mit lebhafter Freude angenommene Selbstporträt Tizians, eine Kopie nach dem Gemälde im Prado-Museum in Madrid (Abb. 57), in „Little Holland House" unter das von ihm gemalte Bild in der roten Doktorrobe hängte (Abb. 58). Durch den Sonnenreflex

Abb. 67. Sir Edward Burne Jones. Ölgemälde.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 90.)

hat die Kopie nach Tizian in der Abbildung den Anschein eines Spiegels bekommen, während der sichtbare Rahmen tatsächlich die letztvorgeführte Illustration enthält. Watts verhält sich zu Tizian wie etwa Lenbach zu Rembrandt und Sargent zu Velasquez. Das Titelbild, in welchem der Meister beide Hände auf ein Buch stützt, zeigt uns in gleich sympathischer Weise den Künstler, den Prediger, den Moralisten und den gütigen Menschen im besten Mannesalter.

Von andern den Meister darstellenden Porträts ist noch besonders das ausgezeichnete Werk von Professor Hubert von Herkomer zu erwähnen (Abb. 59). Diese hochgeschätzte Gabe des Künstlers und Freundes ziert den Schreibtisch von Mrs. Watts in „Little Holland House".

Für ein anzufertigendes Bildhauerwerk entsteht ebenfalls 1864 „A design of Sculpture", dessen Sujet „Zeit und Vergessen" schon früher bildlich von dem Meister behandelt worden war (Abb. 6), aber in Rücksicht des verschiedenartigen Materials nun auch in der Zeichnung Änderungen erlitt. Gleichzeitig läßt uns eine betreffende Anmerkung in Watts' Tagebuch bei dieser Gelegenheit einen tiefen Einblick in sein künstlerisches Fühlen tun. Die Notiz lautet: „Time and Oblivion to be executed in divers Materials after manner of Phidias." Daß gar mancher Dichter und Künstler „das Land der Griechen mit der Seele sucht", ohne es zu finden, wissen wir hinlänglich genug, wenn wir die Frage in bezug auf Watts beantwortet zu haben wünschen, bedarf es nur eines Blickes auf „The Wife of Pygmalion".

Abb. 68. William Morris. Ölbild.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 90.)

Die in den Abmessungen größte Version des Bildes „Mittagsruhe", „Die Lastwagenpferde" oder „In den Vorstädten" (Abb. 60) wird durch Watts' Munifizenz in der „Tate Gallery" aufbewahrt. „The order of things fast changing", lautet die kurze erklärende Notiz des Meisters für das vorliegende Sujet. Er will damit sagen, daß derartige Lastwagen selbst in den Vororten Londons bald nur noch zu den lokalhistorischen Erinnerungen infolge des Fortschritts im Verkehrswesen gehören werden. In dem ganzen Werk liegt ein anheimelnder, gemütvoller Zug, der in seinem Charakter noch dadurch stimmungsvoller wird, daß Watts, der Tierfreund, auch den Tauben in der Sonne durch den Rollfuhrmann Getreidekörner hinwerfen läßt. So wie ein Kundiger auch aus Steinen die Geschichte des Individuums oder der Gemeinschaft herauszulesen vermag, ebenso konnte es einem aufmerksamen Beobachter der Galerie in „Little Holland House" gelingen, sich über die Ideenverbindungen des Meisters Aufschluß zu verschaffen. Es ist kein Zufall, wenn er über das letztgenannte Bild ein anderes mit dem Titel hängt: „Ein geduldiges Leben voll unbelohnter Mühe" (Abb. 9). Der eine der kräftigen Grauschimmel aus jenem Gemälde hat sich hier — als Substitut für seine ganze Gattung — in einen alten, gebrechlichen Klepper verwandelt, dem der Künstler in mitleidsvollem Fühlen die besagte Titelüberschrift zuerkennt.

Aus dem Jahre 1865 sollen folgende Werke hervorgehoben werden: das Porträt des Grafen Carlisle, Gladstones, des Malers Phillips und von Sir William Bowman (1816—92), eines Freundes von Mr. Watts. Dieser wurde übrigens ebenso wie Gladstone vielfach „the old grand man" genannt. Jener hatte bestimmt, daß das ihm

Abb. 69. Lord Leighton, Präsident der Königlichen Akademie.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 91.)

gehörende Porträt des Künstlers aus dem Jahre 1864 nach seinem Tode in die „Tate Gallery" gelangen sollte, woselbst es sich jetzt tatsächlich auch befindet. Außer den erwähnten Porträts entstand noch in demselben Jahre das Bildnis des Poeten Algernon Charles Swineburne, dessen jugendlicher Ungestüm und Feuereifer für die präraphaelitische Sache in Verbindung mit schwungvoller Poesie gar manchen für die neue Ver-

Abb. 70. Daphne.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London.
(Zu Seite 93.)

einigung gewinnen half. Burne-Jones, Morris und Swineburne hieß das neue Triumvirat, das sich an Stelle des alten Bundes „Rossetti, Holman Hunt und Millais" bildete. In der Kollektivabteilung der Galerie von „Little Holland House" (Abb. 10) sehen wir den Porträtkopf Swineburnes, von einer Fülle roten Haares umwallt, zu ebener Erde als zweites, links von dem Staffeleibildnis der Gräfin Somers, unter „Aristides". Das Porträt unmittelbar unter diesem ist das des Handelsministers Gerald Balfour, eines Neffen des Marquis von Salisbury und verheiratet mit der Tochter des Grafen Lytton-Bulwer.

Der Schriftstellername des letzteren, „Meredith", hat in Verbindung mit des Meisters Kunst schon recht häufig zu Verwechslungen Anlaß gegeben. Watts malte sowohl den ernst dreinblickenden George, wie Owen Meredith. Unter diesem Pseudonym schrieb der Graf Edward Robert Bulwer Lytton (1831—91), der Sohn des berühmten Romanschriftstellers, Vizekönig von Indien und Botschafter in Paris. Da Watts nicht schmeichelt, sind wir berechtigt anzunehmen, daß er ein auffallend schöner Mann gewesen sein muß, dessen träumerisch gesenkter Kopf mit großen, lyrisch gestimmten blauen Augen sicherlich bei der Frauenwelt viel Sympathie gefunden haben wird. In seinen Romanen und Dichtungen ist der Einfluß seines Vaters, Tennysons und Brownings unverkennbar. 1895 verehrte der Schöpfer des Bildes auch dies dem bezüglichen staatlichen Kunstinstitut. Die bekannteste und uns jedenfalls am meisten interessierende literarische Arbeit George Meredith's, „The tragic Comedians", stellt eine Satire auf Lasalle dar.

Ein unter dem Titel „Laura" 1866 angefertigtes und 1880 in der „Grosvenor Gallery" ausgestelltes Porträt ist identisch mit Mrs. Seymour Egerton. In den Wattschen Aufzeichnungen findet sich zu dem Bilde folgende Bemerkung, für deren Erklärung mir aber der Schlüssel fehlt: „A rendi mi quel cuore che mi donasti."

Ich habe endlich als Biograph die Verpflichtung zu erwähnen, daß Mr. Watts um diese Epoche sich mit Miß Ellen Terry vermählte, daß aber nach kurzer Zeit eine Trennung der Ehe stattfand. Die grundverschieden veranlagten Naturen: Reiner Idealismus auf der einen, und das nicht Verneinen wollen der realen Welt und ihrer Freuden auf der andern Seite mag wohl die Basis für die Unmöglichkeit des Zusammenlebens gewesen sein. Miß Ellen Terry war zu jener Periode siebzehn oder achtzehn Jahr alt, und muß ich namentlich einer häufig zu Irrtümern Veranlassung gebenden Redewendung entgegentreten, wenn gesagt wird: „Mr. Watts heiratete die Schauspielerin Ellen Terry." Erst nach Jahren wurde die Genannte dann später dramatische Künstlerin, und wie hinlänglich bekannt, ist sie jetzt die erste Shakespeare-Darstellerin in England.

Trotzdem mehrere Kataloge die Herstellung des Porträts von Mrs. Percy Windham in das Jahr 1877 verlegen, zweifle ich, durch innere Gründe bewogen, keinen Augenblick daran, daß es ca. 1867 entstand. Das Bildnis erscheint insofern wichtig, als der Typus dieser ernsten, sozusagen unabhängigen weiblichen Schönheit von jetzt ab mehrfach in den Figuren des Meisters wiederkehrt. Wir haben kein Modeporträt vor uns und auf das im zusammengesetzten Stile älterer Epochen gehaltene Kostüm wird kein Akzent gelegt.

Das Jahr 1867 gestaltet sich als ein sehr denkwürdiges in dem Lebenslauf des Meisters: Bisher offiziell nicht anerkannt und auch nur von einem kleineren Publikum

Abb. 71. Diana und Endymion.

Mit Erlaubnis von F. Hollwer, London. (Zu Seite 93.)

geschätzt, wird er mit einem Schlage dadurch ein berühmter Künstler, daß von seiten der Akademie — entgegen ihren Traditionen — Watts' Ernennung in ein und demselben Jahre erst zum „Associate" und dann zu ihrem vollberechtigten Mitgliede erfolgt. Seine Ausstellungsbilder für diesen Zeitabschnitt sind: „Miß May Prinsep" und „A. P. Stanley" (1815—1881), verheiratet mit einer Tochter Lord Elgins und Mitglied des Direktoriums der „National Portrait Gallery". Als Professor der Kirchengeschichte in Oxford und Dekan der Westminster-Abtei, in der er die Kanzel zum Predigen jeder religiösen Schattierung freigab, befand er sich seiner Toleranz wegen in unausgesetztem Konflikt mit den orthodoxen Behörden der anglikanischen Hofkirche. Ferner gehören hierher: „Die Insel Cos", „Lord Lawrence" und „Professor Joachim", eine „Lampenlichtstudie", wie Watts dies höchst gelungene

Porträt nennt. Von ersten englischen Malern hat auch Alma Tadema den großen Geiger porträtiert, aber nichtssagender, flacher und philiströser ist er wohl nie erfaßt worden. Die Musik, die Watts unendlich liebt, war das naturgemäße Bindeglied zwischen ihm und Professor Joachim. Der letztere pflegte bei seinem Hiersein in London den Meister regelmäßig zu besuchen, und entstand bei dieser Gelegenheit durch photographische Aufnahme Mr. George Andrews' das in der Illustration wiedergegebene Gruppenbild von Mr. Watts und Professor Joachim (Abb. 61). Eine reizende, von der Erde zu den Wolken sich emporschwingende Schar von Engeln, Genien und Amoretten, durch Blumengirlanden zu einer Kette verbunden (Abb. 62), nannte der Meister zuerst „Goldene Stunden", ergänzte den Titel des Bildes aber durch das Wort „Fuge", ein Vergleich, der sicherlich von Professor Joachim herstammen wird.

Abb. 72. Arkadia.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London.
(Zu Seite 93.)

Der oben erwähnte Mr. George Andrews, dessen von Watts gemaltes Porträt hier zur Reproduktion gelangt (Abb. 63), ist der langjährige Verwalter von „Limnerslease", außerdem Gehilfe des Meisters und zugleich der Photograph von vielen seiner Werke. In dem dortigen Atelier steht sein Bildnis zu Füßen der „Eva repentant" oder „Bereuenden Eva" (Abb. 64), während rechts von letzterer das mit einer radikalen Note versehene Ausstellungswerk von 1901 „Greed and Labour" erblickt werden kann. Zu dem Titel „Habsucht und Arbeit" hat der Meister, um uns über seine Tendenz keinen Augenblick in Zweifel zu lassen, noch die Überschrift hinzugefügt: „Unter welchem König?" Hinter dem jugendlichen Arbeiter schleicht der hinfällige Wucherer mit dem Beutel (dem Kapital) in der Hand, um jenen möglichst auszunutzen. Nichts war dem Meister verhaßter, als das Zusammenscharren des Geldes, um es nur zu eigennützigen Zwecken aufzusammeln. Durch obiges Bildnis ersehen wir, daß er solche Hausgenossen, die sein volles Vertrauen besaßen, auch wert hielt, von ihm porträtiert zu werden. „Orpheus und Eurydice" (Abb. 65) und das Porträt des großen Historikers „Thomas Carlyle" (1795—1881) sind die wichtigsten Werke des Jahres 1869. Die dramatische Gewalt ist eine außerordentliche in ersterem, und zählt Watts diese Arbeit nebst „Paolo und Francesca" zu den wenigen Bildern, denen er das Prädikat „fertig" erteilt. An der Darstellung des Sujets von „Orpheus und Eurydice" sind im übrigen schon manche künstlerische Größen gescheitert. Die in der Illustration wiedergegebene Version ist die vollendetere, die Situation ergreifender und die Naturszenerie an der Pforte der Unterwelt wilder wie in dem jüngst geschaffenen Gemälde. Orpheus hält Eurydice fest umschlungen; er will sie auch im Tode nicht aufgeben. Watts fügt das, den Griechen mangelnde, das hoffnungsvolle Element der Mythe neu hinzu. Da, wo die

Griechen endeten, in dem düsteren Reich der Schatten, dort knüpft Watts durch die Hoffnung neu an. Es bleibt das schwierigste Problem, sich ein menschliches Wesen vorzustellen, das durch den Tod einer anderen Welt bereits angehört hat und dann wieder lebend unter uns weilt. Wie das Gleichgewicht und die Aussöhnung beider Wesen herstellen!? Die Legende überliefert uns daher in tiefsinniger Weise, daß der Jüngling von Nain nach seiner Auferweckung nie wieder in seinem ferneren Leben

Abb. 73. Die drei Göttinnen oder Olymp auf dem Ida.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 94.)

gelacht habe. Seine Natur konnte nicht mehr die frühere sein! Die griechische Mythe wollte der Idee Ausdruck geben: Das Begehrenswerte entflieht für immer, wenn wir ihm zu nahe in das Angesicht schauen.

Das der Porträtgalerie geschenkte Bildnis von Carlyle hängt dort unmittelbar neben dem von Millais gemalten. Dieser aber ließ sich das selbst noch nicht ganz fertige Werk abkaufen. Trotzdem es ein gutes Porträt ist, besitzt es doch nicht die psychologische Tiefe des erstgenannten Bildes, indessen kann kein Zweifel über große

Porträtähnlichkeit in beiden obwalten, so daß sich Carlyle wohl mit Unrecht über seine Häßlichkeit im Gemälde beschwerte. Er trägt einen gewaltigen, aber unschönen Kopf.

Bezugnehmend auf seine bedeutende schriftstellerische Tätigkeit sind wir Carlyle am meisten für die „Geschichte Friedrichs des Großen" verpflichtet. Ein interessanter, gerade für Porträtgalerien wichtiger Ausspruch des Historikers lautet: „In allen meinen Untersuchungen war es und ist es noch meine erste Sorge, mir ein gutes Porträt, und wenn es dies nicht gibt, wenigstens ein aufrichtig gemaltes von derjenigen Person zu beschaffen, die ich in der Geschichte darzustellen habe."

Annähernd zu jener Zeit entstand das Gemälde „Dame mit Spiegel" (Abb. 66), über das jedoch vom Meister keine weitere Auskunft zu erhalten war. Es will mir scheinen, als ob wir hier ein Gemisch von Porträt, Phantasie und dem Aktstehen eines Modells vor uns haben.

Abb. 74. Paris auf dem Berge Ida.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 95.

Im Jahre 1871 fertigte Watts ein Porträt von Millais, dem Präsidenten der Akademie, an und verehrte ihm dasselbe. Gleichfalls, aber schon 1870 porträtierte er die beiden Freunde Burne-Jones (Abb. 67) und Morris (Abb. 68), bezüglich deren Biographie ich auf „Burne-Jones" (Velhagen & Klasing) verweise. Niemand betrauerte den Abfall Millais' vom Präraphaelismus mehr wie gerade Burne-Jones. Klagend bricht er in die Worte aus: „Als er zur Reife gelangte, war der Künstler in ihm erstorben und nur der Virtuose blieb zurück." Charakteristisch genug gestaltete sich Millais' Haushalt nach und nach im fürstlichen Stil, während die Verhältnisse bei Watts, Holman Hunt, Burne-Jones, Morris, Rossetti und Walter Crane stets gleichmäßig, d. h. gut bürgerlich blieben.

Als das Entstehungsjahr für das Porträt von Morris wird meistens 1880 angegeben, weil der zur Gesamtausstellung der Wattsschen Werke (1896—97) verfaßte Katalog die obige

Abb. 75. Die Kindheit Jupiters.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 95.)

Jahreszahl aufweist. Trotzdem glaube ich, aus innern und äußern Gründen, 1870 für das richtige Datum halten zu müssen. Es hat außerordentliche Wahrscheinlichkeit für sich, daß der Meister die beiden unzertrennlichen Freunde und Künstlergenossen in ein und demselben Jahre malte. Dann aber bestärkt mich in dieser Annahme die folgende von Mrs. Watts zu dem Namen „Morris" gemachte eigenhändige Eintragung: „Hatte Sitzung bei Watts am 15. April 1870." Auf die Kunstindustrie hinweisend, in der Morris unumschränkt herrschte, hebt sich sein Porträt von einer schönen Tapete ab. In Rossettis Bildnis hatte Watts es verstanden, schwierige Gegensätze auszugleichen, denn in des Maler-Poeten Zügen liegt etwas, das auf den ersten Eindruck nicht bestechend wirkte. Hinsichtlich der Wiedergabe von Burne-Jones' gesamter Persönlichkeit, den er als Künstler und Menschen ungemein hochschätzte, ist der Meister sehr glücklich gewesen. Er selbst zählte diese Arbeit zu seinen besten.

Das Porträt von Burne-Jones schenkte der Meister an Lady Burne-Jones, die ihrerseits es einem staatlichen oder öffentlichen Kunstinstitut vermachen will, während Morris' Bildnis sich in der Porträtgalerie befindet.

Gleichfalls entsteht in diesem Jahre das hochinteressante Porträt Lord Leightons, des Präsidenten der Akademie und als Künstler derjenige Kollege, der Watts persönlich am nächsten stand (Abb. 69). Er war einer der liebenswürdigsten Menschen und im vorliegenden Porträt lassen sich leicht die guten Herzenseigenschaften Leightons herausfinden, die der Meister in seinem Gesicht ausgeprägt hat. Er wird nicht mit Unrecht der akademische Maler der Mythe und der klassischen Geschichte genannt. Umgekehrt

Abb. 76. Europa.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 95.)

sagt man von Millais, um seine Realistik zu bezeichnen: „Wenn er einen Engel gemalt hätte, wüßten wir heute wie sie aussehen." Watts selbst nennt Leighton, diesen Grandseigneur unter den Malern, „den Griechen der Griechen, obgleich er durch und durch Engländer ist!" Sein Porträt leitet gewissermaßen eine jetzt folgende Serie von griechischen, in der Illustration wiedergegebenen Sujets ein.

Leighton (1830—1896) hatte als Knabe die Schule in Dresden besucht und sich als Maler auf der Akademie in Berlin ausgebildet. Im Jahre 1847 studierte er, mit gelegentlichen Unterbrechungen, bis 1852 im Städelschen Institut in Frankfurt am Main unter Steinle. Dieser war wiederum befreundet und in naher Beziehung zu Cornelius und Overbeck, so daß ein gewisser indirekter Einfluß dieser drei Künstler auch anfangs bei Leighton bemerkbar wird. Ebenso wie Millais war jener auch Ritter des preußischen Ordens „pour le mérite" für Kunst und Wissenschaft.

Infolge seines längeren Aufenthaltes in Deutschland gelangte Leighton zu der Ansicht, daß unsere bildende Kunst weit hinter allem in der Musik Geleisteten zurückstehe. Aus einem von mir angehörten Vortrage des Präsidenten der Akademie über die „Deutsch-österreichische Kunst" hebe ich folgende bezügliche Stelle hervor: „Der edelste und vollste Ausdruck jenes tiefpoetischen Elements, welches an der Wurzel des deutschen Charakters liegt, ist der Welt nicht durch Form und Farbe, nicht durch die Wellen des Lichts gegeben. Es ist Deutschland vorbehalten geblieben, uns auf den Wellen des Tones in die reinsten Regionen der Ästhetik zu führen."

Wie wir bereits wissen entstand am 10. Januar 1871 Feuer im Schlosse „Holland House". Watts und sein Freund Prinsep eilten herbei, um die Rettung

von Kunstwerken vorzunehmen. Zum Glück wurde man bald Herr der Flammen, wenngleich mehrere Porträts von Watts ganz und andere teilweise, und zwar so arg beschädigt waren, daß ihre Restaurierung selbst dem Meister nur unbefriedigend gelang.

Von sonstigen und bisher an keiner anderen Stelle genannten aus dieser Epoche herrührenden Werken sind noch zu nennen: Die Landschaft „Wie ist die Welt so stille“ (1868), „Rotkäppchen“ (1870) und gleichfalls aus demselben Jahre „Die vor Apollo ängstlich fliehende Daphne“ (Abb. 70). 1872 vollendete der Künstler „Daphnes Bad“. Inmitten eines dunklen Lorbeerhains erblicken wir die entkleidete schöne Gestalt der Tochter des thessalischen Flußgottes Peneios, die, Apollos Liebe verschmähend, endlich auf ihr Flehen in den immergrünen Lorbeerbaum verwandelt wird. Die Stimmung in dem Bilde, namentlich in dem Gesicht der Daphne, ist vortrefflich in Rücksicht auf die Gesamtsituation ausgedrückt. Watts' nackte Figuren sind unvergleichlich dezenter aufgefaßt als die bekleideten der französischen Maler des achtzehnten Jahrhunderts, so namentlich in den Liebesszenen Bouchers, Fragonards, Lancrets und Nattiers.

In die Klasse der mythologischen Bilder gehört ferner das 1873 entstandene Werk „Diana und Endymion“ (Abb. 71). In stiller Mondnacht senkt sich die keusche Luna auf den Berg Latmos zu ihrem schlummernden Hirten herab, um unbemerkt einen Kuß auf seine Lippen zu drücken. Mit großer Geschicklichkeit löst Watts das schwierige Problem einer geeigneten Körperstellung für die frei schwebende Diana, deren Umrißlinien in feiner Anspielung halbmondförmig gebildet erscheinen. Im übrigen behandelt der Maler das Sujet als Vision oder Traumbild im Sinne Shakespeares, wenn er im „Hamlet“ z. B. nur diesen allein den Geist wahrnehmen läßt. Der an der Vision keinen Anteil habende wachsame Hund zu Füßen des Hirten oder Jägers blickt hinaus in die schweigende Nacht ohne jedes Anzeichen der Beunruhigung. Durch die stille Liebe Selenes für den schönen Jüngling wird die nahe Verbindung der einsamen Natur mit dem ursprünglichen Menschen symbolisiert.

Gleichfalls in die Serie griechisch-mythologischer Bilder gehört „Arkadia“ (Abb. 72), eine herrliche weibliche Figur, ausgezeichnet durch reinste, edelste Formen und typisch

Abb. 77. „Little Holland House“.
Photographie von Charles Dixon, London. Zu Seite 96

in klassischer Ruhe gehalten. Der von der südlichen Sonne ein wenig gebräunte, nackte Körper harmoniert in der Farbe vorzüglich mit den violetten Tönen der Draperie und dem elfenbeinweißen Marmorbassin.

Als eine Art von Gegenstück hierzu könnte man die männliche, der „Genius griechischer Poesie" benannte Gestalt betrachten. Außer den zuletzt erwähnten Gemälden schuf der Meister noch im Jahre 1878 den „Genius nordischer Poesie".

„Psyche", 1880 entstanden, ist das einzige seitens der „Tate Gallery" von Watts durch Kauf erworbene Werk. Es zählt zu denjenigen, die uns mit Melancholie erfüllen, denn Psyche, in einer nackten Frauengestalt abgebildet, blickt beim Morgengrauen auf die zu ihren Füßen stehende erlöschende Lampe mit schwerster Betrübnis. Auf dem Boden liegen einige rote Federn von den Flügeln Cupidos. Zu spät erkennt Psyche, wen sie geliebt und wen sie verloren hat. Ihr Gesamtausdruck, der gesenkte Kopf und die schlaff herabhängenden Arme, deuten meisterhaft die Seelenstimmung des Wesens an.

Wie außerordentlich schwer es hält die einmal von dem Meister gegebenen Titel von Gemälden in umgeänderter Form bei dem Publikum einzubürgern, bewahrheitet sich unter anderen auch recht augenscheinlich an dem „Idle Child of Fancy", dem „Müßigen Kind Phantasie", das Watts später „Die Liebe besiegt die Welt" genannt wissen wollte, eine Bezeichnung, die ihm aber fast niemals zuteil wird. Der kleine liebenswürdig aufgefaßte Amor sitzt auf der Weltkugel und beginnt seine Pfeile zu versenden. In der „Little Holland House Gallery" kann das reizende Bild, rechts von der Gräfin Somers, unter dem Porträt der auffallend schönen Miß Burke und über dem von „Garibaldi" gefunden werden (Abb. 10).

„Olymp auf dem Ida" (Abb. 73), ein aus dem Jahre 1885 herrührendes Werk, zeigt uns Venus, Minerva und Juno ohne Attribute, nur durch den verschiedenen

Abb. 78. Atelier des Meisters in „Little Holland House".
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 96.)

Charakter ihrer statuarischen Schönheit erkennbar. Als Studie in Lichteffekt und Behandlung der wolkigen, nebeldunstigen Atmosphäre muß dieser, scherzweise von Watts „Das Urteil des Paris ohne Paris" genannten Arbeit hoher Wert beigelegt werden. Die frühere, aus dem Jahre 1881 stammende und von B. Clark gut radierte Version ist bekannter unter dem Titel „Die drei Göttinnen". In beiden wird der Beschauer als Paris gedacht.

Nach Anfertigung des im Jahre 1896 ausgestellten Bildes: „Die Kindheit Jupiters" oder „Der Garten Jupiters", erfolgte 1897 der Schluß der bezüglichen Serie durch „Paris auf dem Ida" (Abb. 74). Dem knieenden und betenden Hirten erscheint die Vision der drei auf dem vorigen Bilde wiedergegebenen, hier aber nicht sichtbaren Göttinnen. Deshalb heißt dies Werk vielfach „Das Urteil des Paris ohne die Göttinnen". Das Bild gehörte zur Galerie von „Little Holland House", woselbst es in der Illustration (Abb. 10) auf der äußersten linken Seite an der höchsten Stelle und über der „Triumphierenden Liebe" herausgefunden werden kann. Man sagt, Watts habe nur in einigen seltenen Fällen, wie z. B. in der „Büßenden Magdalena", das Kreuz abgebildet, hier in „Paris auf dem Berge Ida" blickt der betende Hirte empor zu dem Baume, dessen höchste Zweige, wenn auch nur durch Zufall, aber unzweifelhaft ein Kreuz bilden.

Abb. 79. Erschaffung Adams.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 97.)

Es will mir fast scheinen, als ob der Meister bei diesem Werke sich mehr oder minder in die ernste, durch Tennysons „Önone" hervorgerufene Stimmung versetzt fühlte. Obgleich Paris mit der Tochter des Flußgottes Kebren vermählt war, verließ er sie um der Helena willen. Önone hatte einst dem Paris versprochen, ihn von jeder Verwundung zu heilen; sie hielt nunmehr jedoch ihren Schwur nicht, nimmt sich aber aus Reue hierüber, nachdem sie den Tod von Paris erfährt, selbst das Leben.

Der bereits erwähnte „Garten des Jupiter" (Abb. 75), ein heiteres, lachendes Bild, in welchem Nymphen das Götterkind warten und ihm dienend Früchte und Blumen reichen, erinnert im Kolorit an Tizian. Um den mythologischen Bilderzyklus im echt antiken und griechischen Geiste zu schließen, wird der nunmehr seiner Kindheit entwachsene Jupiter hier als Entführer der „Europa" (Abb. 76) abgebildet.

Zur Porträtur zurückkehrend will ich außer den schon an anderen Stellen berührten Arbeiten noch folgende hervorheben: Aus dem Jahre 1872 die Bildnisse von Val Prinsep, des Freundes von Mr. Watts, und alsdann drei solche der Familienmitglieder von Sir John Dalrymple. Ferner gelangte der charakteristische Kopf des aus spanischem Geschlecht stammenden Philipp Calderon zur Vollendung. Derselbe verstarb vor einigen Jahren in London als Direktor der königlichen Kunstakademie.

Endlich entstehen 1873 die Porträts von „Sir Charles Dilke", Staatsmann und Parlamentarier; des „Herzogs von Cleveland" und des Verlagsbuchhändlers „Spottiswoode".

Unter den 1874 geschaffenen Bildnissen befinden sich die von Lady Garvagh, des Rev. Martineau, des Rev. Harry Jones, Lady Arthur Russell und das erstklassige von John Stuart Mill (1806—1873). Das feingeschnittene Gesicht mit einem asketisch, doktrinären Ausdruck, läßt den scharfen Denker und Philosophen erkennen, der durch seine Schriften, namentlich „Ein System der Logik", „Freiheit" und „Die Prinzipien politischer Ökonomie", einen ungewöhnlichen Einfluß auf seine Zeitgenossen ausübte. 1895 überwies Mr. Watts dies Porträt der öffentlichen Galerie. Nur durch Stuart Mill wurde es dem Philosophen Spencer überhaupt möglich, seine Schriften drucken zu lassen. Diese hilfreiche Tat des ersteren muß um so mehr anerkannt werden, als beide vollständig entgegengesetzte philosophische Ansichten besaßen.

Abb. 80. Evas Versuchung.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 99.)

Das letztgenannte Gemälde nebst vielen anderen findet sich gut wiedergegeben in dem „Easter Art Annual" (1896) nebst beschreibendem Text von Julia Cartwright (Mrs. Ady), im Verlage von Virtue & Co.

Das Jahr 1874 ist als ein sehr denkwürdiges in der Biographie des Künstlers zu bezeichnen. Nachdem er beinahe ein Vierteljahrhundert in „Old Little Holland House" gewohnt und geschafft, Freud und Leid mit der Familie Prinsep geteilt, muß das Gebäude aus öffentlichen Verkehrsrücksichten abgebrochen werden. Der Park des Schlosses von „Holland House", obgleich heute noch mehrere Hundert Morgen groß, hatte damals so außerordentliche Dimensionen, daß er eine Fläche wie ein ganzer Stadtteil Londons einnahm und den steigenden Verkehr in jener Gegend bis zur Unerträglichkeit hemmte. Das erste Haus in der neuangelegten Straße „Melbury Road" ließ Mr. Watts durch den Baumeister Cockerell von 1874—1875 für sich, wiederum gegenüber von dem großen „Holland House" und nur einige hundert Schritte von dem alten Heim entfernt, erbauen. Das neue Wohnhaus (Abb. 77) nebst Atelier (Abb. 78), dessen Gartenseite übrigens dem Meister am besten zusagte, heißt alsdann einfach „Little Holland House". Der Name „Melbury Road" wurde der Straße nach der Hauptbesitzung des Grafen Ilchester, des Schloßherrn

von „Holland House“, gegeben, während die nächste Querstraße ihre Benennung „Abbotsbury Road“ von dem zweiten Landsitz der gräflichen Familie herleitet.

In welcher Weise die Fresken des alten Hauses durch Mrs. Russell Barrington, die jetzige unmittelbare Nachbarin des Künstlers, geborgen wurden, gelangte bereits zur Kenntnis. In Melbury Road haben sich dann nach und nach eine Reihe bedeutender Maler und Bildhauer angesiedelt; so vor allem: der Bildhauer W. H. Thornycroft, Mitglied der Akademie in München; Colin Hunter, der 1904 verstorbene See- und Marinemaler; Luke Fildes, berühmt durch sein Bild „Der Arzt am Krankenbette des Kindes“, und der Historien- und Genremaler Marcus Stone, dessen Werke fast sämtlich gestochen sind, und vor einigen Jahren auch Holman Hunt, die letzte aufrechtstehende Säule der präraphaelitischen Vereinigung. In einer Seitenstraße, nämlich in „Holland Park Road“, erbauten sich die beiden Watts am nächsten stehenden Künstler: Lord Leighton und Prinsep, ihre Heimstätten derart, daß die Hintergärten mit denen des Meisters fast aneinander stoßen. Gleichfalls wohnt dort der ausgezeichnete Kinder-Porträtmaler Ralph Peacock. Wer die große und tiefe Seele von Watts kennt, der vermag zu ahnen, welche Fülle der Empfindungen ihn bei der Trennung von der Familie Prinsep bewegt haben müssen. Aus den Mitbewohnern wurden nun aber, im wahren Sinne des Worts, „gute und getreue Nachbarn“ bis zu seinem Lebensende.

* * *

Eine beträchtliche Anzahl von Werken des Meisters, häufig in mehreren Versionen vorhanden, besitzen ihr Fundament in biblischen Erzählungen. Diese Arbeiten entstehen aber mit erheblichen Unterbrechungen und nicht nach innerlich verwandten Begebenheiten geordnet.

Abb. 81. Evas Reue.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 100.)

Bei der Herstellung dieses biblischen Zyklus ereignet es sich, daß durch Anregungen der verschiedensten Art sowohl am weitesten entfernt liegende Stoffe zuerst, als auch Einzelbilder, wie z. B. das der „Eva“, weiter ausgedacht und gemalt werden, so daß alsdann eine Serie von drei Bildern, die „Eva-Trilogie“ entsteht. Hiermit im Zusammenhange muß das nicht fertige Werk: „Die Erschaffung Adams“ (Abb. 79), zur Zeit in der Galerie in Limnerslease befindlich, genannt werden. Die himmlischen Heerscharen preisen jubelnd den Herrn, wir vermeinen Flügelrauschen zu hören und das Universum ist voll des Wunders über das Wort: „Gott schuf den

Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn." Adam, noch im Halbschlummer, im Begriff sich vom Boden erheben zu wollen, gewahrt die seiner Seite entnommene Eva kaum. Der blendend weiße Körper derselben ist insofern meisterhaft behandelt, als jenem noch eine gewisse plastische Starre, die der Erde oder des

Abb. 82. Das Erbauen der Arche.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 100.)

Marmors, anhaftet, trotzdem die ersten Anzeichen des göttlichen Odems, des Lebens, in ihm unverkennbar ausgedrückt erscheinen.

Die drei zur „Eva-Trilogie" gehörigen mächtigen Werke hatte Mr. Watts in andauernd großmütiger Weise der „Tate Gallery" überwiesen. Den Titel

für das erste Gemälde gibt der Künstler in Übereinstimmung mit dem biblischen Text: „She shall be called woman", und fügt dann folgende eigene Erklärung hinzu: „In der erhabenen Majestät ihrer Unschuld vertritt Eva den Typus alles dessen, was für die gesamte Menschheit erhofft werden mag." Mit fliegendem goldenem Haar, umgeben von schönen Blumen und Vögeln mit prachtvollem Ge-

Abb 83. Die Begegnung Jakobs und Esaus.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 101.)

fieder, stellt sie als Krone der Schöpfung zugleich die Inkarnation des Lebens und reiner Freude dar.

„Eva versucht", das zweite Bild der Trilogie, zeigt uns die verführerische Gestalt derselben unter dem Baume der Erkenntnis, den Kopf von seinen Zweigen halb verdeckt und sich an dem Blütenduft berauschend; zu ihren Füßen liegt ein Panther, während sie den gleißnerischen Worten der listigen Schlange lauscht (Abb. 80). Im dritten Gemälde: „Eva bereuend" (Abb. 81), sehen wir eine schöne, schlanke

Frauengestalt mit abgewandtem Gesicht, in Reue und Scham vergehend, gegen einen Baumstamm gelehnt. Die hier wiedergegebene Version zeigt einige kleine Unterschiede gegen das Bild in der „Tate Gallery". Wie bereits früher bemerkt, arbeitete damals der Meister noch an diesem Gemälde in seinem Atelier (Abb. 64) in Limnerslease.

Einen tiefen Einblick in Watts' Charakter geben uns die beiden 1872 und 1882 angefertigten Bilder: „Kain verflucht" und „Kain kehrt zurück". Das erstgenannte Werk führt in Gemäßheit seines Inhalts auch die Bezeichnung „Abels Tod". Jeder zur Akademie gewählte Künstler übernimmt die stillschweigende Verpflichtung, der sogenannten „Diploma Gallery" aus Dankbarkeit für das ihm zuerteilte „Diplom" der Akademie ein Werk unentgeltlich zu liefern. Watts sandte das zuerst genannte Bild. Im Laufe der Jahre wurde ihm aber der Gedanke immer unerträglicher, ein Bild, in dem ein mit Gottes Fluch beladener Mensch dargestellt ist, jenem Institut als eins seiner charakteristischen Werke übersandt zu haben. Genug, er kam zu dem Schluß: „Zehn Jahre der Verdammnis sind eine ausreichende Sühne für Kain und auch ich ertrage es nicht länger." 1882 schickte er der Galerie das Gemälde: „Kain zurückgekehrt." Der Engel hat ihn erlöst. Mit grauem Haar kehrt er gebeugt und reumütig zurück, um sich in Gottes Willen zu fügen und an dem Altar Abels opfernd zu sterben. Ein gütiger Engel, der ihn niemals verlassen, schwingt sich mit einem Freudenruf über die gerettete Seele gen Himmel. Sonnenstrahlen, das Licht der göttlichen Liebe, brechen durch das dunkle Gewölk.

Anknüpfend an dies Bild lag die Frage nahe, ob er dasselbe als Ausdruck seiner über die Abschaffung der Todesstrafe gewonnenen Überzeugung betrachte. Der Meister antwortete mir: „Im Prinzip bin ich für die Aufhebung der Todesstrafe, die nach keiner wirklich anziehbaren Stelle aus dem Neuen Testament gerechtfertigt werden kann, aber Ordnung muß doch auch in der Welt sein und ich weiß zurzeit nicht, wie aus diesem Dilemma herauszukommen ist."

Abb. 84. Der Reiter auf dem weißen Pferd.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 102.)

Ein Bild ersten Ranges führt uns Watts durch das „Erbauen der Arche" (Abb. 82) vor. Die kraftvolle, markige Figur des Erzvaters Noah, sein vom Wind erfaßter wehender Bart, die nahenden Wasser, der in der bewegten Atmosphäre sich bereits kundgebende Sturm, kurzum die ganze Stimmung in dem Werke gibt ihm einen klassisch-monumentalen, michelangelesken Charakter, der trotz seiner Monumentalität des flüssigen Lebens nicht entbehrt.

Als Folge malt dann der Meister: „Die zur Arche

zurückkehrende Taube", und nachdem die Fluten gewichen: „Die nicht wiederkehrende Taube", sowie: „Nach der Sündflut" (nicht „Sintflut", da Watts biblischen Text unterlegt). In diesem Gemälde findet sich wenig tatsächlicher Inhalt. „Das Opfer Noahs" bildet den naturgemäßen Schluß der Serie.

Einen gewissen Anklang an die „Kain-Tragödie" besitzt des Künstlers bildliche Erzählung von „Jakob und Esau". Gegen Ende 1865 entwarf er die gewaltige in Felle gekleidete und mit einem Speer bewaffnete Figur des Esau, als Jäger aufgefaßt. In des Meisters Privatgalerie hängt das Bild über „Lady Godiva", am höchsten Platz auf der rechten Seite (Abb. 8). Aber schon 1868 ist es ihm leid geworden, daß er Esau, wenn er auch nicht die innere Einsicht besaß, um der Führer eines Volkes zu sein, unversöhnt als wilden Jäger herumirren läßt. Wir haben uns zu vergegenwärtigen, daß der Meister durch jedes seiner Werke wirklich etwas zu sagen hat. Es entsteht also in dem genannten Zeitabschnitte „Die Begegnung Jakobs und Esaus" (Abb. 83), ein Bild, in welchem der offene, aber ungestüme Charakter Esaus und der bedächtige, zögernde und überlegende Jakob unübertrefflich geschildert sind. Dies Werk ist die Predigt von der Aussöhnung. Wir erkennen aus der schön und sicher entworfenen Komposition, daß es sich nicht um das hochmütige, wie eine Beleidigung wirkende Verzeihen, sondern um das gewinnende Vergeben handeln soll! Auch zu dem früher bereits erwähnten Bilde „Psyche" findet sich die für einen versöhnlichen Abschluß dienen sollende Notiz: „Psyche wird verurteilt auf der Erde zu wandern, um Eros wieder aufzufinden, aber nach unendlichem Leiden ist dennoch eine Wiedervereinigung möglich." In „Little Holland House" hängt „Jakob und Esau" (Abb. 9) über dem Porträt von „Walter Crane" und unter „Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers".

Abb. 85. Der Geist des Christentums.
Allen Kirchen gewidmet.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 103.)

Als fernere zur biblischen Kategorie gehörende Werke sind zu zählen: „Simson", „Der verlorene Sohn" und der traurig von dannen gehende „Reiche Jüngling", auf den bezüglich Watts ausdrücklich die Bibelworte Matthäus XIX, 21—22 anzieht: „Jesus sprach zu ihm: ‚Willst Du vollkommen sein, so gehe hin, verkaufe was Du hast und gib es den Armen, so wirst Du einen Schatz im Himmel haben, und komm und folge mir nach.' Da der Jüngling das Wort hörte, ging er betrübt von ihm; denn er hatte viele Güter." Die englische Übersetzung enthält anstatt „und komm" die bedeutungsvolle Variante: „Und nimm Dein Kreuz auf Dich." Watts schenkte in gewohnter Generosität und um den Sinn der obigen Worte auch zur Tat werden zu lassen, das

Abb. 86. Christliche Liebe.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 103.)

Gemälde der Nation. Zu diesem Werk sagt Mr. Watts in seinen Aufzeichnungen: „Da er (der reiche Jüngling) Jesus den Rücken wandte, so mußte ich ihn so auffassen, ich mußte den ganzen Schwerpunkt auf diesen Umstand legen, um zu zeigen, daß er traurig von dannen ging, weil er große Reichtümer besaß, indessen die Hoffnung zu seiner endgültigen Umkehr ist in der Darstellung nicht ausgeschlossen." Watts zeigt den tiefen Fall, aber immer und immer wieder sucht er die Hoffnung der Erhebung in uns zu erwecken. Eine kleinere Wiederholung der Arbeit kann in seinem Atelier (Abb. 78) rechts, etwas erhöht, von dem auf einem Lehnstuhle befindlichen Porträt Cranes und links von „Orpheus und Eurydice" erblickt werden. Walter Crane war ein großer Liebling des Meisters und sein Bildnis, in den verschiedensten Formen, ist sozusagen in jeder Ecke von „Little Holland House" anzutreffen.

In der zuletzt reproduzierten Illustration, welche eine Hälfte vom Atelier veranschaulicht, steht rechts von „Orpheus und Eurydice" ein mächtiges, im Jahre 1902 begonnenes Werk, betitelt: „Progress" (Der Fortschritt), das eine von Sonnenstrahlen umgebene Figur in der ziemlich typischen Auffassung Apollos zeigt.

Aus der Zeit von 1878—1883 verdanken wir Watts' angestrengtester Tätigkeit den auf das Kapitel VI der Offenbarung St. Johannis gestützten Zyklus der vier Reiter. Das betreffende Kapitel handelt bekanntlich von der Eröffnung der sechs ersten Siegel. Dem hier wiedergegebenen, für die ganze Serie typischen Werk: „Der Reiter auf dem weißen Pferde" (Abb. 84) wurde in dem von Watts genehmigten Ausstellungskatalog der volle Wortlaut des Verses 2 beigegeben: „Und ich sahe, und sahe ein weißes Pferd, und der darauf saß hatte einen Bogen; und ihm ward gegeben eine Krone, und er zog aus zu überwinden, und daß er siegte." In ähnlichem Stil wie hier sind „Der Reiter auf dem roten, dem schwarzen und dem fahlen Pferd" gehalten und ihnen gleichfalls zur Erläuterung der betreffende Bibeltext hinzugefügt.

Eine „Büßende Magdalena", vom Meister auch „Am Fuße des Kreuzes" betitelt, ist ein in „Little Holland House" befindliches Bild, das jedenfalls in die hiermit ihr Ende erreichende Serie hineinbezogen werden kann.

Die Erzählung von dem fortschreitenden Lebenslaufe des Meisters erfuhr zu jener Epoche auf kurze Zeit eine Unterbrechung, als er im Jahre 1875 das neue Heim bezog, und soll erstere nunmehr wieder aufgenommen werden. Dies kann um so leichter geschehen, da die Werke, von denen jetzt vornehmlich die Rede sein wird, sich in vielfacher Beziehung, sicherlich dem Geiste nach, an die zuletzt besprochenen anschließen, wenngleich sie weder einen streng dogmatischen Charakter tragen, noch Anlehnung an die heilige Schrift suchen.

* * *

Liebe und Tod sind die den Meister unausgesetzt beschäftigenden Probleme. Zu seinem 1875 hergestellten und der Nation geschenkten Werke: „Der Geist des Christentums" (Abb. 85) hat der Künstler selbst den Kommentar geliefert, und erscheint es daher in jeder Beziehung angezeigt, seine eigene Auslegung zu hören. Er sagt: „Der Geist des Christentums wird durch eine unpersönliche Figur dargestellt, die, angetan mit einem roten Gewand, in den Wolken thront und mit ihrem Mantel die Kinder jedes Glaubens und jeder Rasse bedeckt. Gen Himmel blickend führt sie die Sache der leidenden Menschheit."

Ein weit später gemaltes Bild (1895), aber innerlich verwandt mit dem vorigen Werke, das Watts „allen Kirchen widmet", betitelt sich „Charity" (Abb. 86) oder „Die christliche Liebe". Die in reiche Gewandung gekleidete, edle madonnenartige Figur mit sympathischem Ausdruck hält zwei Kinder auf ihrem Schoße, während ein drittes sich gegen ihre Kniee lehnt. Bei diesem Gemälde findet sich in Watts' Aufzeichnungen die sehr seltene Eintragung: „1899 an Mr. John Reid in Glasgow verkauft," während er „Spirit of Christianity" für die „Tate Gallery" 1897 stiftete und sich persönlich abermals nur mit einer kleinen Wiederholung begnügte (Abb. 11). Letztere kann in seiner Privatsammlung unter dem Gruppenbilde der drei Schwestern Talbot und links von dem zu ebener Erde stehenden Porträt des berühmten Orientreisenden und Herausgebers von „Tausend und eine Nacht", Sir Richard Burton, bemerkt werden.

Daß Watts mit Recht der Maler der Liebe und des Todes genannt wird, kommt jetzt in den bezüglichen immer mehr zunehmenden und rascher aufeinander folgenden symbolischen Werken recht augenscheinlich zum Ausdruck. Durch das unvollendete, aber etwas realistischer aufgefaßte Bild: „Mutter und Kind" (Abb. 87) besitzt „Charity" gewissermaßen ein Bindeglied mit dem dritten Hauptwerk, respektive bildet es den Prolog für „Der Tod krönt die Unschuld" (Abb. 88). Alle diese Darstellungen lassen erkennen, daß dem Meister die Unschuld des Kindes als heilig gilt. Wenn es hierfür noch eines Beweises bedürfte, so gibt ihn das Bild selbst, denn es ist das einzige Mal, daß Watts — wie es hier bei dem

Abb. 87. Mutter und Kind.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 103.)

Kinde geschehen — den Heiligenschein als Symbol verwendet. Der Meister betrachtet den Tod als einen lieben Freund, der ohne Schrecken kommt und ohne Furcht erwartet wird. Seine kurze Auslegung des Sujets von dem durch seine Munifizenz 1897 der „Tate Gallery" überwiesenen Bilde ist folgende: „Ein kleines Kind liegt in dem Schoße der geflügelten Figur des Todes; dieser stumme Engel des Mitleids, indem er sich der Unschuld annimmt, versetzt er sie außerhalb des Bereichs vom Bösen." In dem schönen Gesicht des Todesengels thront Liebe, Güte, Milde, Ruhe und Frieden. Ein merkwürdiges Zusammentreffen von Motiven aus Watts' „Charity" und „Death crowning innocence" ist in Burne-Jones' Bild „Caritas" nachweisbar, in welchem jene beiden Sujets in ein solches vereinigt werden (siehe „Burne-Jones", Abb. 27, „Caritas". Velhagen & Klasing).

Watts behandelt das vorliegende Thema in zwei Varianten: dem profanen und religiösen Typus. In jenem spricht sich das rein Menschliche, das Verhältnis von Mutter und Kind, sowie ihre gegenseitige Liebe zueinander aus, wie z. B. in der Abbildung 87. Des Meisters symbolisches Andachtsbild, in welchem er unser religiöses Gefühl erwecken will und gleichzeitig die Trennung der christlichen Kirchen betrauert, vertritt am besten „Der Geist des Christentums" (Abb. 85). In dem Gemälde „Christliche Liebe" (Abb. 86) gibt er uns ein typisches Beispiel seines ins Moderne übertragenen Madonnenstils. Beide weisen eine lyrische Note auf. Letzteres halte ich für das am einheitlichsten gestaltete der betreffenden Gattung, da Mr. Watts es nicht nur verstanden hat, die kindlichen Figuren gut zur Geltung zu bringen und ihnen Interesse erweckende Individualität einzuflößen, sondern auch die proportionalen Verhältnisse hier am sichersten beherrschte. Bei einer ganzen Reihe von Madonnenbildern, selbst der vortrefflichsten alten Meister, erhält man den Eindruck, als ob die körperliche Kleinheit des Jesuskindes in keinem richtigen Verhältnis steht zu seiner alles überragenden inneren Größe und zum Gesamtinhalt des Bildes.

Abb. 88. Der Tod krönt die Unschuld.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 103.)

Die realistisch aufgefaßten Porträts unterbrechen unausgesetzt die allegorischen und symbolischen Arbeiten des Altmeisters englischer Kunst. Zu jenen gehören namentlich das 1875 vollendete und der Porträtgalerie geschenkte Bildnis des Dichters Robert Browning, ferner das von Sir Alexander Cockburn, der Marquise von Lothian, der Gräfin Rosebery, des Lord-

Bischofs von Ely, Harold Browne und von Mr. J. W. Walker, Direktor der Lateinschule in Manchester. Ein Porträt, welches unsere besondere Aufmerksamkeit beansprucht und ebenso wie alle genannten in dem Jahre 1875 fertiggestellt wurde, ist das des Generals Sir Edward Sabine (Abb. 89). Ursprünglich Artillerieoffizier widmete er sich später überwiegend wissenschaftlichen Studien, namentlich solchen, die Bezug auf Magnetismus und Metereologie haben, und nahm als Astronom teil an Sir John Roß' 1818 zur Auffindung der sogenannten „North-West Passage" geleiteten Expedition. Ebenso war derselbe Sir Edward Parrys Nordpolexpedition als Astronom beigegeben. Im Jahre 1861 endlich wurde General Sabine (1788—1883) Präsident der ersten wissenschaftlichen Gesellschaft Englands, der „Royal Society".

Abb. 89. Sir Ed. Sabine, General, Astronom und Nordpolfahrer. Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 105.)

Während des Jahres 1876 ist das interessanteste Porträt das des Chef-Chirurgen Charles Macnamara, welches für das Hospital der eingebornen Inder in Kalkutta gemalt wurde. 1877 kann als besonders reich an guten Porträts genannt werden, so unter andern: „Lord Hillingdon", die zweite Version von „Carlyle", „Miß Dorothy Tennant", „Graf Cowper" und „Graf Cadogan".

Die Erklärung, warum eine so große Anzahl von Gemälden in das Jahr 1877 zu setzen, ist die, daß zu jener Zeit zum ersten Male eine auch von Watts gut beschickte Ausstellung in der „Grosvenor Gallery" stattfand. Dies Kunstinstitut ging später wieder ein und entstand aus ihm — wenn man so sagen darf — die Sezession von der Sezession, d. h. die jetzige „New-Gallery". Bei dieser Gelegenheit will ich einen schönen Charakterzug und eine Watts' Unabhängigkeit bekundende Handlung erwähnen. Walter Crane hatte dem neuen Institut sein Bild „Die Geburt der Venus" zur Ausstellung eingesandt, woselbst Watts es sah, und die betreffende Arbeit nicht nur lobte, sondern auch später kaufte, um einem jungen Kollegen Mut einzuflößen. Watts schreibt in bezug hierauf wie folgt an Mr. Crane, nachdem ihm von unberufener dritter Seite die Mitteilung gemacht worden war, daß für ihn das in Rede stehende Werk zu ermäßigtem Preise zu erlangen sein würde: „Ich habe stets gewünscht, Ihr Bild ‚Die Geburt der Venus' zu besitzen und halte ich mich nicht berechtigt, Ihnen

Abb. 90. Unheil.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 108.)

einen geringeren Preis zu bieten, als den, welcher hierfür angesetzt wurde, nur finde ich, daß er überhaupt zu klein bemessen ist." Auf eine Bitte Walter Cranes, die Genehmigung zur Beschickung für die Ausstellungen in Turin und Haarlem zu erteilen und zu diesem Zweck das betreffende Bild zu leihen, antwortet Mr. Watts nicht nur bejahend, sondern wie immer liebenswürdig und gefällig: „Ich zweifle nicht daran, daß ‚Venus' sehr bewundert werden wird, Ihr Platz in der Kunst muß stets zu den höchsten zählen."

Schon mit dem Jahre 1878, aber noch entschiedener von 1879 ab werden Porträts, allegorische Werke und Genrebilder in ein und demselben Zeitabschnitt fertiggestellt. Von bisher noch nicht erwähnten Gemälden für das zuerst genannte Jahr sind hervorzuheben: Mr. Bickersteth, Lord Bischof von Ripon, sowie Mr. Leslie Stephen, Schriftsteller und Präsident der ethischen Gesellschaft, dessen erste Gattin die Tochter Thackerays, die zweite Julia Prinsep Duckworth war. Der 1904 verstorbene Mr. Stephen ist in England sehr bekannt als der Herausgeber des „Dictionary of National Biography". Ferner: Lady Sassoon und Mrs. Meyers (Abb. 10), welche mit großem Sonnenschirme dargestellt, in des Künstlers Privatgalerie, links von „Aristides" und über einer Alpenlandschaft hängt.

Das allegorische Bild derselben Epoche betitelt sich „Mischief" (Unheil; Abb. 90) und soll die Tyrannei der irdischen Liebe darstellen, durch welche echte Rosen zu wilden und zu hemmendem, dornigem Gestrüpp umgewandelt werden. In einer absichtlich zur Kennzeichnung des Inhalts vor Augen geführten Disharmonie im Kolorit des Bildes will der Meister vor der das bessere Ich des Menschen untergrabenden und „Unheil" bringenden Sinnenlust warnen. Um aber, wie er es bei „Kain", bei „Esau" und andern später noch zu erwähnenden Werken getan, schließlich die gute Natur

des Menschen siegen zu lassen, beeilt er sich, noch in demselben Jahre das Gemälde „Prayer" (Gebet) und „Little red riding hood", ein reizendes, kindliche Unschuld versinnbildlichendes und in mehreren Versionen vorhandenes Genrebild 1879 zu vollenden. Der Titel des letzteren ist zu deutsch „Rotkäppchen", während das erstere, ein junges Mädchen im Gebet, tatsächlich Miß May Prinsep darstellt und eine Gabe von Watts für die Stadt Manchester wurde.

In das Jahr 1879 gehören alsdann noch die nachstehenden Porträts: „Mrs. Andrew Hichens", geborene Miß May Prinsep, die „Marquise von Granby", eine ausgezeichnete Künstlerin, geborene Miß Violet Lindsay und das Bildnis des Obersten Lindsay. In dem am Schluß desselben Jahres fertiggestellten Genrebild „Zieht die Armut in das Haus, fliegt die Liebe zum Fenster hinaus" veranschaulicht Watts von neuem den Inhalt des alten Sprichworts, nach welchem Unordnung, Nachlässigkeit und Trägheit den Verfall der wirtschaftlichen Verhältnisse veranlassen und den Grund zum Untergang der Liebe schließlich bilden. Watts hat den englischen Titel „When Poverty comes in at the door, Love flies out at the window" (Abb. 91) unter das Werk gesetzt und ihm außerdem durch äußere Zutaten, antiken Charakter, Flügel, die sich schnäbelnden Tauben und durch viele kleine interessante Details das Härteste genommen, obschon ein reißender Wolf seinen Kopf durch die Tür zwängt.

Kein Werk von Watts entsteht durch Zufall oder so von ungefähr, vielmehr dürfte neben seiner Absicht Moral zu predigen, zu erheben und zu bessern meistens auch eine Ideenverbindung zwischen vielen einzelnen Arbeiten sich nachweisen lassen, wenngleich sie mitunter zeitlich weit auseinander liegen und es schwer hielt, von dem Meister erschöpfenden Aufschluß über persönliche Verhältnisse zu erlangen. Infolge der Eintragung „A Model" in den Wattsschen Notizen, dem dann später in des Meisters

Abb. 91. Klopft die Armut an das Haus, — fliegt die Liebe zum Fenster hinaus.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 107.)

gutmütiger Weise der Zusatz folgt „Poor Dorothy", möchte es wohl möglich sein, zwischen diesem Gemälde und dem vorigen einen psychologischen Zusammenhang nachzuweisen.

Die nächsten beiden Illustrationen „Lord Rothschild" (Abb. 92) und „Kardinal Manning" (Abb. 93) lassen recht deutlich das phänomenale Talent von Mr. Watts erkennen: mit gleicher Leichtigkeit die verschiedenartigst veranlagten Personen so überzeugend darzustellen, daß wir seiner Auffassung, trotzdem, wenn sie in einzelnen Punkten vielleicht nicht mit der unsern übereinstimmen sollte, schließlich mehr glauben, wie uns selbst. Jedes dieser beiden Porträts ist ein Meisterwerk in seiner Art.

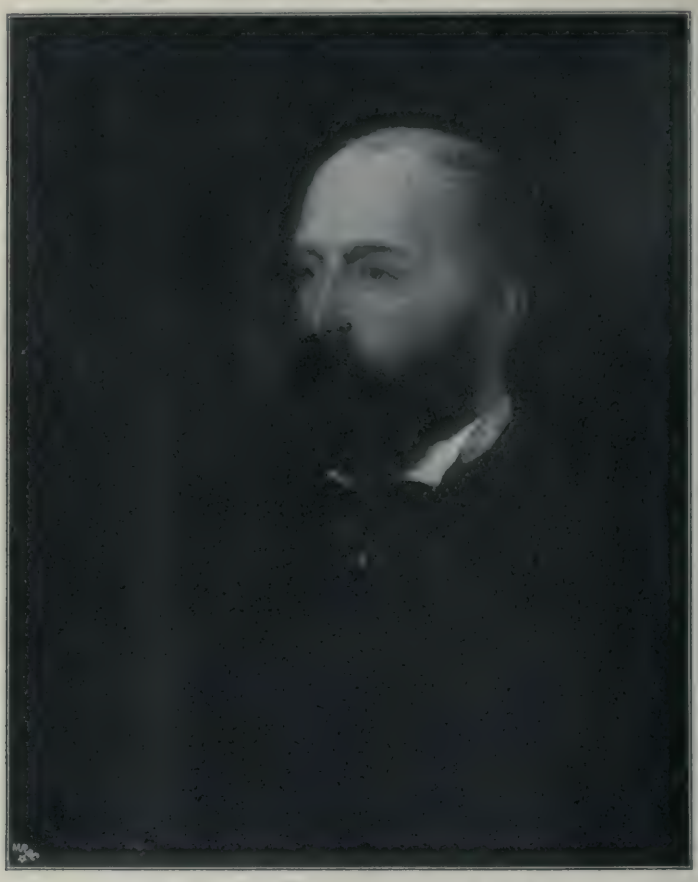


Abb. 92. Lord Nathaniel Meyer Rothschild.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 108.)

Im Eßzimmer von „Little Holland House" hängt das Porträt von Miß Violet Lindsay, der späteren Marquise von Granby, über dem von Miß Geraldine Liddell, ein Name, der auf Oxford hinweist. Der Vater der genannten Dame, den Watts 1881 porträtierte, war Professor an der dortigen Universität und bekannt als der Verfasser eines vorzüglichen griechischen Lexikons. Schon 1879 hatte der Meister von dem Rev. J. Percival, College-Präsident in Oxford, ein Bildnis entworfen, und dann entsteht das von Benjamin Jowett (1817—93), Regius-Professor des Griechischen. Da er für die Toleranz der Kirche eintrat, sah er sich vielfachen Maßregelungen ausgesetzt, besonders aber auch deshalb, weil er sich an dem Feuertranke Hegels zu sehr gelabt hatte. Jowett machte in Deutschland die persönliche Bekanntschaft von G. Her-

mann, Ewald, Erdmann und Lachmann. Seine Übersetzungen von Plato und Thukydides gelten als mustergültig.

1880 stellte Watts gleichfalls das Bildnis von Mr. Temple, Bischof von Exeter und von Mrs. Langtry her. Dem Namen nach gehört allenfalls das letztere auch zu

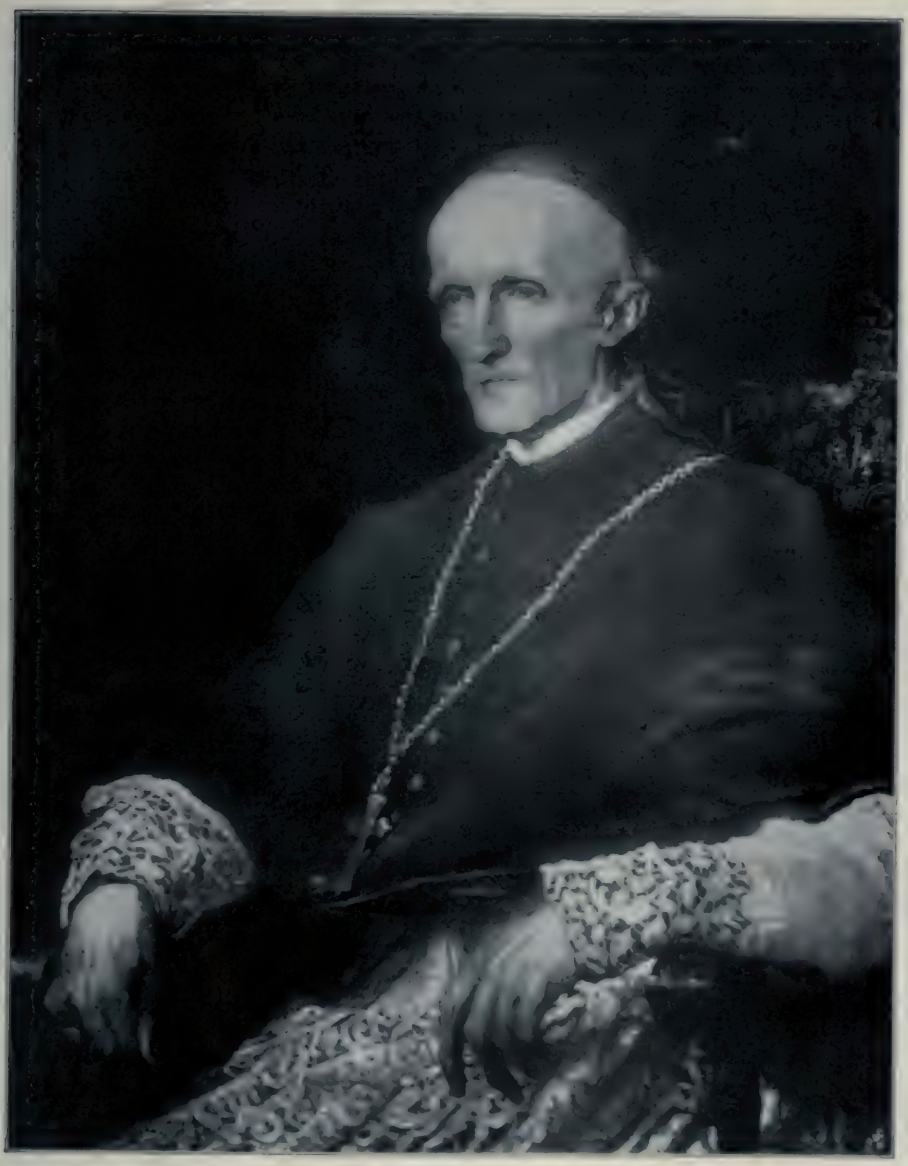


Abb. 93. Kardinal Manning. Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 108 u. 110.)

der „Oxford Serie", da der Titel „The dean's daughter" lautet. Die jetzige berühmte Schauspielerin Langtry ist nämlich die Tochter des Rev. Le Breton. In Harmonie mit ihrer damaligen Lebensstellung trägt das im Besitz von Mr. Watts befindliche hübsche Porträt einen etwas strengen puritanischen Charakter. Die Hauptbegebenheit des Jahres für diese Biographie bleibt die Ernennung des Meisters zum Doktor des Zivilrechts der Universität Oxford, eine Tatsache, deren innere Erklärung

nach dem Mitgeteilten kaum noch auf Schwierigkeiten stoßen wird. Gleichfalls malte er in diesem Zeitabschnitt sein erstklassiges Selbstporträt für die Uffizien in Florenz (Abb. 56), bei dessen Erwähnung noch nachgetragen werden soll, daß die im Schatten hinter dem Meister sichtbar werdende Figur die „Zeit" aus dem Bilde „Zeit, Tod und Gericht" darstellt. Den eigentlichen Abschluß der Porträts hochbedeutender Persönlichkeiten der Oxforder Universität bildet das im Jahre 1882 angefertigte Porträt des Kardinals Manning (Abb. 93). Man kann mit vollstem Recht behaupten, daß dies Werk nicht nur ein ganz außergewöhnlich hervorragendes, sondern auch eins der allerbesten ist, welches der Meister überhaupt je schuf. Das Milde und Versöhnliche im Charakter des vom Protestantismus zum Katholizismus übergetretenen Kirchenfürsten war dem Maler so sympathisch, daß es ihm nicht schwer fiel, die würdevollen Züge des greisen Kardinals festzuhalten. Aus dem Porträt spricht Güte, aber auch Entschlossenheit und diejenige Willenskraft, die dem Alter keinen Einfluß einräumt. Oft genug schon wurde dies Meisterwerk mit dem von Giovanni Bellini geschaffenen Bildnis Leonardo Loredanos verglichen.

Abb. 94. Die Liebe und der Tod.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 111.)

Die gemeinsamen Berührungspunkte zwischen Maler und Porträtierten ergaben sich dadurch, daß Manning in sozialpolitischen und Vermögensangelegenheiten genau denselben Grundsätzen wie Watts huldigte. Ersterer hatte wiederholt öffentlich verkündet: „Wenn jedermann, sowohl Herren wie Arbeitnehmer, im wahrhaft christlichen Sinne ihre Pflicht tun, dann gibt es eben keine soziale Frage mehr." Außerdem besaß er den Mut, von der Kanzel herab der vermögenden Klasse zuzurufen: „Viele von Euch haben wohl die Absicht Opfer, zu bringen, aber Ihr hört mit demselben gerade an derjenigen Stelle auf, an welcher das eigentliche Opfer erst beginnen würde." Wenn man gewahr wird, wieviel außerordentlichen Persönlichkeiten Watts im Laufe seines patriarchalischen Alters tief in das Auge geschaut, um ihr innerstes Ich zu ergründen, und man dann erkennt, daß er ihre Seele wirklich erfaßte, wird man wenigstens ahnen können, welche ungeheure Fülle geistigen Materials in ihm angesammelt sein mußte. Das Por-

trät des Kardinals Manning (1808—1892) schenkte Watts 1895 der „National Portrait Gallery".

In demselben Jahre stellte der Meister das bereits 1894 vollendete Bildnis eines Gelehrten aus, der gleichfalls mit der Universität Oxford eng verknüpft war und als Deutscher uns besonders interessiert. Es ist dies der Philologe Professor Max Müller (1823 — 1900), namentlich bekannt durch seine Übersetzungen der indischen Religionsbücher. Der Oxforder Universitätsprofessor war ein Sohn des rühmlichst genannten Liederdichters Wilhelm Müller aus Dessau. Auch das letzterwähnte Werk spendete Watts dem Staatsinstitut.

* * *

Dadurch, daß der Meister in der Gewohnheit beharrt, den bildlich dargestellten Inhalt eines Erlebnisses oder eines Gleichnisses in seiner Folge, respektive in seinem Abschluß oft erst nach langen Jahren zu geben, sind wir genötigt, zeitlich teils vor-, teils zurückzugreifen. Im Jahre 1875 malte er das Bild „Love and death" (Die Liebe und der Tod; Abb. 94); nach zehn Jahren, ein Abschnitt, der hierfür typisch bleibt, also 1885, will er den Tod wieder aufheben und beschert uns infolgedessen mit „Love and Life" (Die Liebe und das Leben; Abb. 95), eine Arbeit, von der Watts ausdrücklich erklärt: „Dies Gemälde ist mein Lieblingswerk!"

Abb. 95. Liebe und Leben.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 111.)

Die Entstehung des Gemäldes „Liebe und Tod" ist kurz folgende: Der Künstler fertigte das Porträt eines jungen befreundeten Aristokraten an und erkannte leider nur zu bald durch die unausgesetzt sich verändernden Züge desselben, daß er einer unheilbaren Krankheit verfallen war. Sorge, Liebe und Aufwendung der reichlichst vorhandenen Mittel vermochten schließlich doch nicht, in dem hier dargestellten Kampf der Liebe mit dem Tode zu siegen. Der kleine, von Rosen umgebene Amor verteidigt wacker die Schwelle seiner Pforte, an welcher die Hand des Todes, einer verhüllten,

plastisch gehaltenen Figur, bereits ruht. Der abwehrende und doch zugleich bittende Blick der Liebe um Verschonung des Teuersten auf Erden ist ergreifend zum Ausdruck gebracht. Watts' eigne Erklärung ist folgende: „Der einherschreitende, unvermeidliche aber nicht schreckliche Tod vermag wohl auf eine kurze Spanne, aber nicht dauernd die Liebe zu besiegen."

Daß dem so ist, sucht Watts in seinem Lieblingswerk „Liebe und Leben" dar-

Abb. 96. Bildergalerie in „Little Holland House" mit Watts' Büste, von Alfred Gilbert angefertigt. Photographie von Charles Dixon. (Zu Seite 116.)

zutun, in welchem er die göttliche Liebe durch einen geflügelten Jüngling darstellt. „Ohne jene," sagt Watts, „vermag die gebrechliche Menschheit keine geistige Höhe zu erreichen. Nur der Liebe ist es gegeben, uns auf dem steinigen, rauhen Pfad zu geleiten und den Felsgrat erklimmen zu helfen. Sie ist es allein, die alle Leiden vergessen und uns in die reinen, vor uns liegenden himmlischen Regionen blicken läßt." Trotz der Nacktheit der Felsen finden wir in den zu Füßen der weiblichen Figur gestreuten Rosen dennoch ein Hoffnungs- und Liebeszeichen.

Abb. 97. G. F. Watts.
Nach einer Originalradierung von Professor Alphonse Legros. (Zu Seite 116.)

Abb. 98. Der Todesbote.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 118.)

Die weibliche Figur stützt sich wohl leicht auf den Engel, allein dieser umfaßt sie nicht etwa derart, daß man annehmen könnte, sie solle ausschließlich von ihm über alle rauhen Pfade des Lebens hinweggeführt werden, vielmehr wird erwartet, daß sie selbst auch Anstrengungen macht. 1894 schenkte Watts eine Version des Bildes der französischen Nation für die Luxembourg-Sammlungen. Eine andere Replika verehrte der Künstler, nachdem sie in Chicago ausgestellt worden war, der amerikanischen Regierung. Durch einen besonderen Kongreßbeschluß wurde das Werk in einem Empfangsraume des Weißen Hauses in Washington aufgehängt. Beide Bilder weisen einige Verschiedenheiten im Detail auf. Wie bedauerlich bleibt es, daß wir in Deutschland nur ein hervorragendes Werk des Meisters besitzen (München). Wenn ihm von geeigneter Seite aus in dieser Beziehung näher getreten worden wäre, so konnte bei seiner großherzigen Natur nicht der leiseste Zweifel darüber bestehen, daß er entweder zu einem nur nominellen Preise oder ganz ohne Honorierung eine seiner Schöpfungen uns gewidmet hätte. Anknüpfend an die ausgesprochene Absicht, der englischen Nation den größten Teil seiner Werke zu schenken, schrieb Mr. Watts bei Gelegenheit der Stiftung für den Luxembourg, an M. Benedite, den Konservator der dortigen Sammlungen einen Brief, dessen charakteristischer Schlußsatz wie folgt lautet: „Ich befasse mich nicht mit dem Gedanken, ob meine Bilder gut befunden werden oder nicht! Vielleicht dient mein Beispiel dazu, bessere Künstler zu bewegen, ähnliches mit Erfolg auszuführen!“

Als ich später einmal den Meister fragte, warum er die weibliche Figur nicht noch anziehender gemalt habe, antwortete er mir: „Mit Willen wurde diese Gestalt zart, schwächlich und nicht schön dargestellt, denn umgekehrt braucht sie keine Hilfe; dann hilft sie sich selbst; ich will aber das Mitleid der Menschen für die Schwachen erwecken!“

Um uns aber jeden Zweifel über die Auffassung der von ihm gemeinten Liebe zu nehmen, fügte Watts seinen Erläuterungen ergänzend noch hinzu: „Ich will die himmlische Liebe und nicht physische Leidenschaft darstellen." In diesem Sinne kann man auch die Worte Petrarcas zitieren: „Amor che vedi ogni pensiero aperto." Beide Gemälde überwies Watts der „Tate Gallery", und außerdem schenkte er eine Version von „Liebe und Tod" an die Stadt Manchester. Burne-Jones bietet in dem Bilde „Die Liebe und der Pilger" Anklänge an Watts' Komposition, letztere steht aber ungleich höher. In jenem ist die Liebe als weibliche Figur personifiziert. —

Hinsichtlich „Liebe und Leben" tat der Meister noch folgenden bemerkenswerten Ausspruch: „Diesem Bilde danke ich einen der schönsten Erfolge meiner Laufbahn. Es hat eine Fremde zu mir geführt, die mich in einer verzweifelten Lebenslage um Hilfe bitten kam. Die Geldsumme war für mich nicht gering, aber ihr Vertrauen auf den Maler von ‚Liebe und Leben' belohnte mich reichlich."

In der in den Jahren 1881—82 abgehaltenen Spezialausstellung von Werken des Künstlers in der „Grosvenor Gallery" sind so viele seiner Arbeiten vorhanden, daß einerseits auf den bezüglichen Katalog verwiesen werden muß, anderseits wurde eine beträchtliche Zahl derselben schon an früheren Stellen genannt. Ausnahmsweise will ich jedoch des Bildes erwähnen „Ertränkt aufgefunden". Durch das tot an die Ufer der Themse unter einem Bogen der Waterloo-Brücke angespülte junge Mädchen will Watts zunächst zum Mitleid auffordern und dann alle Hebel in Bewegung gesetzt sehen, um die in den Großstädten vorhandenen Schäden zu bekämpfen, welche die Ursache zum Selbstmord bilden. Ich erinnere mich noch genau der an mich gerichteten Worte von Watts, als ich vor langen Jahren in „Little Holland House" das Bild betrachtete. Sie lauteten: „Es ist furchtbar aber wahr, daß sich fast jeden Tag bei uns ähnliches ereignet. Von dem hier dargestellten Vorgang bin ich selbst Augenzeuge gewesen." Identisch, indessen ohne Kenntnis von Watts, ist mit dem Gemälde ein Gedicht von Hood.

Abb. 99 Studie zu dem Gemälde: „Der Todesbote". Photographie von George Andrews. (Zu Seite 118.)

Für das Jahr 1882 sind nachstehende Porträts zu registrieren: der Prinz von Wales, jetzige König Eduard VII., im Auftrage der Rechtsschule des „Middle Temple" angefertigt; Sir John Peter Grant, ein hoher Kolonialbeamter; Miß Maynard; Baron Alfred de Stern; Sir B. Brodie und das hübsche, anspruchslose Kinderporträt „Katie". Letzteres

hängt in „Little Holland House“ über der von Alfred Gilbert hergestellten vortrefflichen Bronzebüste des Meisters.

Diese 1889 entstandene Arbeit (Abb. 96) bot Watts die willkommene Veranlassung, als Gegengabe Mrs. Gilbert das Porträt ihres Gatten zu senden. In einem an mich gerichteten Schreiben spricht der letztere mit Enthusiasmus über gedachtes Werk und seinen Schöpfer, von dem er begeistert ausruft: „Er gebietet königlich in dem Reiche der Kunst!“ Da alle englischen Künstler von Bedeutung, deren Meinung zur Sache überhaupt mitzählen kann, darin einig sind, daß Watts eine weit über ihnen stehende und unerreichbar erhabene Größe ist, so kann füglich durch einen solchen Ausspruch von einer beabsichtigten Herabminderung des Wertes anderer Meister keine Rede sein. Die fast beispiellose Anerkennung der Künstlergenossen hat vielleicht ihren Grund darin, daß sich der Mensch und Künstler bei Watts nicht nur vollständig identifizierte, sondern auch in der Tatsache, daß alle, denen es vergönnt war, je seine lange Lebensbahn zu kreuzen, in irgendeiner Form Gutes von ihm empfingen.

Abb. 100. Triumphierende Liebe.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 118.)

Das hier wiedergegebene höchst gelungene Originalblatt (Abb. 97) des von Professor Alphonse Legros radierten Bildnisses vom Meister stammt etwa aus dem Jahre 1882. In Limnerslease befindet sich eine ausgezeichnete, aber unfertige Arbeit des ersteren, den Rückzug einer Armee in gebirgiger Gegend darstellend. Als ich Watts fragte, ob das Gemälde nicht vollendet werden könnte, erwiderte er mir: „Das Bild ist vorzüglich, und außerdem hat es eine besondere Bewandtnis hiermit, so daß ich nichts daran ändern lassen möchte.“

Gelegentlich teilte ich Professor Legros die anerkennenden Worte von Watts mit. Nach einer langen Unterredung über das gedachte Bild und meiner Anfrage, ob ich

den Inhalt jener veröffentlichen dürfe, erklärte mir Legros: „Es wäre mir sogar sehr lieb, wenn die edle Handlungsweise von Watts in vollem Umfange bekannt würde.“ Professor Legros, der heute selbst den Ruf eines ersten Meisters sowohl als Maler wie als Kupferstecher genießt, erzählt: „Als ich vor etwa vierzig Jahren, noch jung und nach jeder Richtung hin der Hilfe bedürftig, nach London kam, nahm sich Watts meiner derartig hochherzig an, daß ich alles, was ich jetzt bin und habe, nur ihm allein verdanke. Der Meister kam eines Tages zu mir und forderte mich auf, etwas für ihn zu malen. Dies geschah. Nach kurzer Zeit besuchte er mich wieder und händigte mir eine bedeutende Summe ein, während er mir gleichzeitig mitteilte, einer seiner Freunde habe das betreffende Bild gekauft. In dieser delikaten Weise verfuhr Watts, der eigentliche Käufer, mehrere Male und wählte unter andern auch ein unfertiges, das von Ihnen in Limnerslease gesehene Gemälde aus, um mir weitere Zeit und Arbeit zu ersparen, da er meine Verhältnisse nur zu gut kannte.“ In eben demselben Maße wie Watts seinerzeit dem jungen Legros bei seiner Ankunft in England hilfreich die Hand geboten hatte, in gleicher Weise handelte dieser hinsichtlich seines Studiengenossen Dalou. Unter den vielen vortrefflichen Werken, die Legros herstellte, sind nicht zum wenigsten die Porträts des Kardinals Manning und Lord Tennysons hervorzuheben, die in ihrer Eigenart von Watts' Auffassung abweichen.

Abb. 101. Mrs. G. F. Watts, die Gattin des Künstlers.
Mit Erlaubnis von F. Hollner, London. (Zu Seite 120)

Die trostlose Stimmung, die sich in dem 1883 geschaffenen Bilde „Regen, Regen und alle Tage Regen“ ausdrückt und für einen großen Teil des Jahres in London leider nur zu begreiflich erscheint, gleicht Watts schon 1884 durch das naheliegende Gegenstück „Rain passing away“ aus. Gleichzeitig mit diesem entsteht das anmutige, allegorische Bild „Ulldra“, eine einzelne, die skandinavische Brunnenfee darstellende Figur, ebenso „Brunhilde“ und das Porträt von Lord Salisbury.

Watts veröffentlichte zu dieser Zeit (1883) in der „Nineteenth Century Review“ einen Artikel über das Thema „Der Geschmack in der Kleidung“. Er kämpft in

diesem Aufsatz für eine natürliche und die Schönheit der weiblichen Figur erkennen lassende Kleidung. Der Künstler bemängelt unter andern eine wesentliche Erhöhung des Kopfes durch solche Haarfrisur, die das sichere Gleichgewicht der Figur beeinträchtigt. Im Jahre 1885 findet eine Ausstellung von Werken des Meisters in Birmingham statt, und verdanken wir außerdem seiner Kunsttätigkeit das erstklassige Werk „The Messenger of Death" (Der Todesbote; Abb. 98). Watts erklärt dasselbe wie folgt: „Der Bote berührt mit seiner rechten Hand sanft den Arm eines lebensmüden Mannes, der in seinem Stuhl kraftlos zurückgesunken ruht und entledigt sich seiner Botschaft, die dahin lautet: ‚Es ist Zeit, ich sorge gütig für Dich, ich bringe Dir Ruhe, Trost und Erlösung.'" Die Attribute der Kunst und Wissenschaft liegen zu Füßen des Entschlafenen und soeben Berührten. Die majestätische Ruhe, Würde und Ernst, gepaart mit Milde in Ausdruck und Haltung des Todesboten sind unvergleichlich durchgeführt. Mr. Watts fertigte in Kreidezeichnung (Abb. 99) eine Studie

Abb. 102. Neapel.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 120.)

zu dem symbolischen Werke an, in welcher die Details der Hauptfigur mit dem Kind im Arm noch besser wie im Gemälde selbst beurteilt werden können. Von diesem Todesengel kann man in Wahrheit sagen, daß er die Botschaft des Friedens bringt.

Ein verbindender Faden umschließt „Die Liebe und der Tod", „Der Tod krönt die Unschuld" und „Zeit, Tod und Gericht", aber die Liebe besiegt schließlich alles, wie wir immer und immer wieder in den Werken des Meisters erkennen werden.

In bezug auf das von Watts 1898 geschaffene Gemälde „Die triumphierende Liebe" soll chronologisch vorgegriffen werden, weil er dasselbe ausdrücklich als Pendant zu „Zeit, Tod und Gericht" aufgefaßt wissen will. Die triumphierende, geflügelte Liebe (Abb. 100) schwingt sich siegreich, mit dankerfülltem Blick, emporgehobenen Armen und Gott preisend zu den Wolken empor. Zu ihren Füßen liegen keine irdischen Gestalten, sondern die deutlich erkennbar überwundenen und symbolisierten Figuren „Zeit" und „Tod" aus dem bezüglichen Bilde. Auch dies hochpoetische Gemälde zählt der Maler des Todes und der Liebe zu seinen Lieblingswerken.

Wenn solche ideale Auffassung der Liebe und des Glaubens an die Menschheit, wie sie Watts besitzt, verwirklicht würde, dann allerdings hätten wir das Reich Gottes

schon auf Erden. Im Gegensatz zu der ewigen, zum Himmel sich emporschwingenden Liebe hatte der Künstler im Jahre 1885 zwei Werke geschaffen, welche die Abstufungen in der Liebe bilden. „Das müßige Kind Phantasie" stellt die leichte irdische Liebe dar und „Die Gattin des Pluto" bildet den materialistischen Gegensatz zu dem herrlichen Idealgemälde „Die Gattin des Pygmalion" (Abb. 1). Zu dem erstgenannten Werke, einer liegenden nackten Figur, die eine Juwelenkette in der Hand hält, gibt Watts folgende kurze Charakteristik: „Und doch fehlte die Seele." Sie gehörte zu denjenigen Menschen, welche die Stunden fliehen, in denen sie sich selbst schauen müßten, damit sie nicht schaudern vor der eignen Leere.

Abb. 103. Glückauf zum Fischfang.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 122.)

Für das Jahr 1885 sind endlich noch zwei interessante Ereignisse zu verzeichnen. Zunächst wird Watts gleichzeitig mit Millais der Baronstitel abermals angeboten, eine Ehre, die ersterer indessen wiederum ablehnte. Alsdann ruft Mrs. Russell Barrington eine „Watts-Ausstellung" in New-York ins Leben und verfaßte zu diesem Zweck einen sehr empfehlenswerten Ausstellungskatalog. Diese Dame in Gemeinschaft mit Mrs. Abbey, der Gattin des bekannten Malers, waren die Triebfedern und die Seele des ganzen Unternehmens, aus welchem der Meister so siegreich hervorging, daß er heute auch in Amerika als der geschätzteste Maler seiner Epoche genannt wird. Mrs. Russell Barrington ist uns bereits hinlänglich und wohl bekannt als Schülerin, Freundin und Besitzerin der Fresken von Watts.

* * *

Ein entscheidend wichtiger Abschnitt für die persönlichen Verhältnisse des Meisters tritt mit dem Jahre 1886 ein. In diesem vermählt er sich mit Mary, der dritten Tochter des verstorbenen Mr. Charles Edward Fraser-Tytler von Sanquhar und Aldourie Castle, bei Inverneß in Schottland. Die Mutter von Mrs. Watts ist Harriet Jane, zweite Tochter des Rev. Pretyman. Eine glücklichere Wahl hätte der Meister niemals treffen können, denn seine Gattin ist die beste, die gütigste der Frauen, voller Hingabe und Verständnis für die Größe seiner Person und Kunst. Auf sie trifft der in unserer Sprache ebenso verständliche wie umfassende Ausdruck „Seele von Frau" im besten Sinne zu. Da Mrs. Watts wirklich Hervorragendes außerdem in der Bildhauerei und als Schriftstellerin (Religion in Recent Art) leistet, so wird es sofort einleuchtend, warum sie befähigt ist, die Kunst ihres Gatten ganz und voll zu würdigen. Obgleich die Dame ungemein sympathische Züge besitzt, so vermochte doch selbst Mr. Watts sie nicht zu bewegen, sich in anderer Stellung als wie hier wiedergegeben (Abb. 101), d. h. mit abgewandtem Gesicht porträtieren zu lassen. Dies in „Little Holland House" aufbewahrte Bildnis steht im Eßzimmer auf der Staffelei (Abb. 96). Über ihr hängt die Landschaft „Neapel", rechts Virginia Pattle spätere Gräfin Somers, links das Medaillonporträt von Lady Lilford. Unter letzterer befindet sich ein zweites Porträt von Mrs. Watts, das indessen nicht weiter als wie bis zur Skizze gediehen ist. Oberhalb links sehen wir dann die von Alfred Gilbert angefertigte Bronzebüste des Meisters und über dieser „Katie". Ansichten von Neapel wurden mehrfach, sowohl von verschiedenen Standpunkten aus als auch in Replikas und in kleinen Abänderungen vom Meister angefertigt, und wird eins der bezüglichen Gemälde hier (Abb. 102) zur Illustration verwandt. Beiläufig sei bemerkt, daß dieses gut von Frank Short in Schwarz und Weiß übertragen wurde.

Wohl im Zusammenhange mit seiner Heirat und der hierdurch bedingten Regelung der Vermögensverhältnisse kündigt Watts, gleichfalls im Jahre 1886, öffentlich an, daß in der Hauptsache alles, was er während seiner Lebenszeit noch malen wird, für die englische Nation bestimmt ist.

Wenn dennoch von zwei bezüglichen Ausnahmen die Rede sein soll, so können diese nur dazu dienen, unsere Bewunderung für den Opfermut des Altmeisters noch mehr wie bisher zu erhöhen. Im Jahre 1884 hatte er zur Hebung der Kunstindustrie die „Home Arts and Industries Association" gegründet. Sowohl Mr. wie Mrs. Watts sind Mitglieder des Verwaltungsrats der Gesellschaft, welcher die Elite der englischen Aristokratie, des Künstlertums sowie angesehener Männer und Frauen aller Stände beitraten. Durch die Mittel des Vereins werden Schulen errichtet, in denen das Kunsthandwerk, Zeichnen und außerdem in folgenden Branchen gelehrt und unterrichtet wird: Formen, Arbeiten in Wolle, Leinwand, Seide, Schnitzen, Korbflechterei, Stickerei, Handarbeiten, alles zur Metallbranche Gehörige, Bucheinband, Lederarbeiten, Spitzen und Tischlereien.

Auf diesen Grundlagen fußend waren von Watts und seiner Gattin über 200 solche Schulen, in ganz England verteilt, gegründet worden. Die jetzige Königin, die sich für die Gesellschaft interessiert, hat in Sandringham ein derartiges Institut erbauen lassen. In Guildford, der nächsten Stadt von des Meisters Landsitz, überwacht seine Gattin die dortige Schule, in welcher die Metall-Repoussé-Branche, Holzschnitzerei und Elfenbeinarbeit gelehrt wird. Als es gelegentlich an Mitteln zur Errichtung neuer Niederlassungen fehlte, nahm Mr. Watts ausnahmsweise Aufträge für zwei Porträts von Privatpersonen an. Das Honorar für die Bildnisse — 50 000 Mark — überwies er ungeschmälert der gedachten Gesellschaft zu Verwertung im oben angegebenen Sinne. In der Nähe von Limnerslease legte er in Verbindung mit einer Schule für Keramik bedeutende Töpfereiwerke an. Watts, ebenso wie viele andere große englische Künstler hielt es nie unter seiner Würde, auch dem Kunsthandwerk zu dienen.

Im Jahre 1887 werden zwei große Sammlungen Wattsscher Gemälde durch Auktion bei Christie aufgelöst. Es ist dies die Kollektion von Mr. Riccardo und

Abb. 104. Mr. Walter Crane. Ölbild.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 123.)

Mr. Carver, beide in Manchester ansässig. Ferner ist für 1887 eine Reise nach Griechenland und im Mai 1888 eine solche nach der Schweiz zu verzeichnen. Wie es kaum anders erwartet werden kann, bilden im Laufe der nächsten Jahre eine erhebliche Anzahl von Werken die Frucht der beiden genannten Reisen. In der Landschaft „Die Berge von Mentone" rückt der Künstler die Hauptkette nicht auffallend in den Hintergrund — eine Manier, in der Segantini sich mehrfach half, um die Massenverhältnisse zu besiegen —, vielmehr lenkt er den Blick auf die mit Zypressen und weißen Klostermauern besetzten Vorberge, so daß eine Art von Terrasse, ein vermittelnder Zwischenabschnitt, die starren Formen mildernd gliedert und zur Ebene hinableitet. Die gelungene Wiedergabe der italienischen Atmosphäre und das schöne Kolorit der dunklen Zypressen gestalten dies Werk zu einem sehr anziehenden. Die Spitzen der „Berge von Carrara" umwand der Meister phantasievoll mit

Nebelstreifen. Welche Gefühle müssen einen Mann wie Watts bewegt haben, als er im Geiste von der stattlichen Reihe der hier aus den Marmorblöcken entstandenen Kunstwerken die bedeutendsten an sich vorüberziehen ließ.

Ein früher in „Little Holland House" befindliches Gemälde „Alpenlandschaft bei Monnetier", läßt uns die gewaltigen Formen eines Bergriesen nur ahnen, da der Meister den Kegel mit einem von Sonnenstrahlen durchbrochenen Nebelflor umhüllt und auf diese Weise den Beschauer zwingt, sich in die Behandlung der Atmosphäre zu vertiefen. Seine von Ernst und Feierlichkeit getragenen Landschaften leiden mitunter durch den dunklen Ton der Gesamtkomposition.

Abb. 105. Seeroſſe.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London.
(Zu Seite 124.)

Watts' Arbeit „Unter Ruinen", welche die Marmorsäulen des Parthenon mit dem blauen Meer im Vordergrunde darstellt, zeigt uns seine Tendenz, die Antike mit dem modernen Fühlen derart zu vermählen, daß Eigenartiges entsteht. Im übrigen vermag man bei Betrachtung des Bildes des Gedankens sich nicht zu erwehren: die höchste menschliche Kunst ging zugrunde, aber die Schönheit der Natur blieb bestehen.

In sinnigster Weise stellt der Meister den „Ararat" bei Mondschein dar, um auf die nur spärlich erhellte Urzeit hinzuweisen, in welcher das große Denkmal der Natur den historischen Beginn einer neuen Kulturepoche bezeugt. Eine einzelne herrliche Figur (1888) nennt der Meister „Morgendämmerung", während im nächsten Jahre ein landschaftliches Motiv und die Skizze „Das Seegespenst" im Stile Turners zur Ausführung gelangt.

Watts und die Präraphaeliten, nicht minder Ruskin, sind den holländischen Malerschulen wenig günstig gesonnen. In bezug auf ihre Landschaftsmalerei versetzt ihnen der erstere einen kleinen Hieb, wenn er sagt: „Natur und Realismus sind sehr verschiedene Dinge. Natur sehen wir nur in derjenigen Landschaft, die noch unberührt ist von des Menschen Hand. Den Mann und die Frau, welche wir in der Natur wandelnd erblicken, sind ebensowenig Natur wie ein gut geordneter Garten. Wenn jemand durchaus einen holländischen Garten malen will, so soll er es tun, aber sich nicht einbilden, Natur zu malen."

Eine Reihe reizender Genrebilder, Amor in verschiedenen Gestalten auftretend, weisen zum Teil in ihrem Ursprunge nach Griechenland hin. „Viel Glück zum Fischfang" (Abb. 103) wünscht Watts dem kleinen geflügelten Liebesgott, von dem der Meister aussagt: „Er fischt mit seinem Netz in seichtem Wasser." „Flott geworden" stellt den losen Knaben über Wasser dar und sicher von den Wogen getragen. Als ein Vorläufer für das uns schon bekannte Gemälde „Die Kindheit Jupiters" (Abb. 75) mag das Bild „Versprechungen" gelten. Endlich zählt zu dem leichteren Genrefach das Lady Rothschild gehörige Gemälde: „Die Kutte macht noch keinen Mönch", in welchem Amor, der Schalk, sich als Mönch verkleidet hat (gestochen von Jonnard).

Ein direkt nachweisbares Resultat besaß die Reise von Watts nach Griechenland für Walter Crane, und zwar in doppelter Beziehung: Zunächst interessierte sich Watts in Gemeinschaft mit seinem Freunde Leighton lebhaft für Cranes klassisches Illustrationswerk: „Echoes of Hellas“ und infolge der hierdurch entstandenen Berührungspunkte forderte dann Watts den letzteren auf, ihm für sein Porträt zu sitzen. Der Meister fertigte nunmehr Cranes Bildnis im Atelier von „Little Holland House“ innerhalb vierzehn

Abb. 105. Neptuns Rosse. Erste Skizze zu dem gleichnamigen Gemälde W. Cranes. Photographie von W. G. Gran, London, 92 Queen's Road. (Zu Seite 124.)

Tagen und in sechs Sitzungen an. Darüber, daß dies Porträt (Abb. 104) eins der besten ist, das überhaupt durch des Malers Pinsel geschaffen wurde, kann kein Zweifel bestehen. Nachdem Walter Crane sein Werk „Echoes of Hellas“ beendet, unternahm er gleichfalls eine Reise nach Griechenland, ein Entschluß, den Watts wesentlich mit beeinflußte. Wenngleich diese beiden Künstler ihre Vorbilder vielfach in der Antike suchen, so wird doch niemand ihre Selbständigkeit angreifen wollen.

Welcher Kunstfreund vermöchte sich dem, in den Namen: Phidias, Praxiteles, Polyklet, Scopas und Lysipp liegenden Zauber zu entziehen, da deren Werke die

vollste Naturwahrheit mit dem höchsten Idealismus verbinden. Um dieser seiner Vorbilder wegen, wird auch der überzeugteste Naturalist nicht wagen, den ersten Stein auf Watts zu werfen. Wer so wie er, den hellenischen Geist und Stil wirklich erfaßt hatte, der konnte allerdings seinen Einfluß niemals vollständig in sich verwischen lassen. Das Heilige war schön und das Schöne war heilig bei den Griechen, und obgleich viele ihrer besten Skulpturen nur durch das Medium gräco-römischer Kopien auf die Nachwelt überkommen sind, so können sie doch als das Ahnenbild für die Kunst aller Zeiten gelten. Wir gedenken so oft mit Freuden unserer eigenen Jugend, warum sollen wir nicht das gleiche hinsichtlich der Kunst tun!

Die Unterlage für die heutige Denkungsweise der Kulturvölker bildet zum Teil noch immer die Erbschaft, die in Gestalt hellenischer Zivilisation, Kunst und Literatur auf uns überkommen ist, trotzdem wir deshalb doch Eigenartiges schaffen können und müssen. Der Gesang Homers, die Kunst des Phidias, die Majestät des Äschylus, die hoheitsvolle Melancholie des Sophokles, die Humanität des Euripides, der Witz und Verstand des Aristophanes, die edle Neugier Herodots, die aufweckende Weisheit des Sokrates, das Magische im Stil Platos, die Meisterschaft des Aristoteles und das historische Verständnis des Thukydides werden in jedem Gebildeten, welcher Richtung er auch angehören mag, erkennbare Spuren des Eindrucks auf seinem Lebenswege hinterlassen.

Ein eigentümliches Zusammentreffen bildet der Umstand, daß Watts und der von seiner späteren amerikanischen Reise nach London zurückgekehrte Walter Crane, 1893, in der „New-Gallery" durch eine im Sujet sehr ähnliche Komposition vertreten sind. Der erstere nennt sein Bild „Sea Horses" (Abb. 105), der letztere „Neptuns Rosse" (Abb. 106). Der Unterschied zwischen beiden Gemälden ist hauptsächlich der, daß Watts eine sich überschlagende Welle auf hoher See zeigt, während Cranes Welle sich an der Küste bricht. Die weißen Rosse mit fliegenden Mähnen, wild anstürmend durch die Brandung und von Schaumkämmen getragen, gewähren ein stimmungsvolles

Abb. 107. Limnerslease.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 125.)

Bild. In beiden Werken spiegelt sich große Kraft ab.

Das oben erwähnte Kunstinstitut, die „New Gallery", war schon seit 1888 gegründet und fast regelmäßig durch Watts zu Ausstellungen beschickt worden. Mr. Hallé, der Direktor der Galerie, ist der Sohn des hervorragenden Musikers Sir Charles Hallé, dessen Bildnis der Meister für die nationale Porträtgalerie bestimmte. 1889 stellt Watts eine Anzahl Bilder in Paris aus und im darauffolgenden Jahre richtet er an den Vorstand der königlichen Akademie ein Schreiben, aus dem in jeder Zeile die sich selbst auferlegte Verantwortlichkeit, hohe Gesinnung und Selbstlosigkeit spricht. Um kurz zu sein: er erklärt auf das ihm als Akademiker zustehende Vorrecht, dem Institut ungeprüft seine Bilder einsenden zu können, Verzicht zu leisten, da er mit dem zunehmenden Alter der Güte seines Schaffens nicht mehr sicher sei.

* * *

Abb. 108. Baumstudie: „Der Parasit".
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 125.)

Der Ruhe wohl bedürftig, aber nicht schaffensmüde, ja gerade vielleicht um die langen dunklen Wintermonate und die die Arbeit so hindernden sonnenarmen Tage Londons durch besseres Licht und frohere Stimmung zu ersetzen, gründete sich der Meister in den Jahren 1891—1892 ein neues Heim in Limnerslease (Abb. 107). In einem heiter abgestimmten, wellenförmigen, von Guildford ab mäßig ansteigenden Hügelland der Grafschaft Surrey liegt der Landsitz des Künstlers in der Nähe der alten Straße, welche Chaucers Pilger benutzten, um zu dem Altar von St. Thomas à Becket in Canterbury zu gelangen. So wie die schlichte Einfachheit und wohlwollende Freundlichkeit von Watts allgemein bekannt war, ebenso trägt seine Wohnstätte die Signatur gefälliger Anspruchslosigkeit, erhöht durch die nie versagende, dort ausgeübte Gastfreundschaft.

Von dem Atelier aus vermochte der Meister Landschaften nach der Natur zu entwerfen oder seine nachbarlichen hübschen Umgebungen zu skizzieren. Solche Arbeiten nannte er „Fensterstudien", weil er sie ohne weiteres vom Fenster aus herstellen konnte. Der hier reproduzierte, mit Efeu bewachsene Baumstamm in seinem Garten (Abb. 108) ist ein derartiges Beispiel, während er den in dieser Weise entstandenen landschaftlichen Szenerien den Titel „Surrey Landschaft" gab.

Für das Jahr 1893 soll als Hauptwerk das Porträt des verdienten Philanthropen Paßmore Edwards hervorgehoben werden, der jährlich bedeutende, ein Vermögen

ausmachende Summen auf die Errichtung von Volksbibliotheken verwendet. Aus seinen Zügen blicken Güte und Wohlwollen heraus. Trotz der Vortrefflichkeit des Bildes, glaubte Watts dennoch unausgesetzt daran verbessern zu können (Abb. 109). Daß Mr. Paßmore Edwards ein Mann ganz nach dem Herzen des heimgegangenen Meisters war, wird jedermann ohne weiteres begreifen, wenn er weiß, oder vernimmt, daß es wohl kaum in unserem Zeitalter einen Philanthropen gegeben hat, der soviel Gutes stiftete. Von seinem stillen und ohne jedes Aufsehen erregenden, privaten Wirken im Interesse und im Dienst der Humanität, kann nicht ausführlicher die Rede sein, da er in der Hauptsache alles hierauf Bezügliche möglichst jeder fremden Kontrolle entzieht. Dafür aber sollen wenigstens, wenn auch nur summarisch, diejenigen öffentlichen Institute erwähnt werden, welche dieser unentwegte Menschenfreund aus eignen Mitteln ins Leben rief. Diese sind: 10 Hospitäler, 24 große Volksbibliotheken, eine technische Bibliothek, 7 Heimstätten für Rekonvaleszenten, ein Heim für Krüppel, eine Kolonie für Epileptiker, ein Heim für epileptische Männer und gleichfalls je ein solches für Frauen, Knaben und Mädchen. Ferner gründete er ohne fremde Beihilfe: Ein Heim für verwaiste Kinder von Lehrern, zwei Ferienheime für Kinder, ein Seemannsheim, für das unser Kaiser sein Porträt schenkte, zwei Polytechniken, ein Institut für Bergarbeiter und Mechaniker, drei Kunstgalerien und ein Museum. Außerdem ließ der Philanthrop verdienten Personen schön ausgestattete Erinnerungstafeln setzen und Büsten errichten. Unter diesen erwähne ich namentlich die ausgezeichneten, von dem Bildhauer H. C. Fehr hergestellten Bronzebüsten von John Ruskin und William Morris. Letztere wurde in der Volksbibliothek von Walthamstow aufgestellt und daselbst von Mr. Holman Hunt enthüllt. Auch in ihrer Liebe zur Tierwelt besaßen Mr. Watts und Mr. Paßmore Edwards ein verbindendes Element. Letzterer ließ unter andern in öffentlichen Gärten und Anlagen Brunnen zum Trinken für Tiere herstellen. In Zusammenhang mit der „South London Art Gallery" in Camberwell, gründete Mr. Paßmore Edwards eine Bibliothek, zu der Watts den Grundstein legte und noch in demselben Jahre (1893) wurde diese im Beisein der Genannten von dem jetzigen Könige eröffnet.

1894 bot Gladstone, wie noch erinnerlich sein wird, dem Künstler zugleich mit Burne-Jones den Baronstitel an. Watts schlug in konsequenter Übereinstimmung mit seinen bezüglichen Ansichten die Erhebung in den Adelstand dankend ab, während zur peinlichen Überraschung seiner Freunde der Präraphaelit den bisher gehuldigten Grundsätzen untreu wurde und, ebenso wie früher Millais, die Standeserhöhung annahm.

In demselben Jahre stellte der Meister in München aus, während 1895 sämtliche zerstreut im South Kensington- und Bethnal Green-Museum sich befindenden Porträts in der neuen staatlichen und aus den Mitteln Mr. Henry Alexanders erbauten Galerie untergebracht wurden. Die Eröffnung für das Publikum datiert indessen erst seit 1896. Der Meister legt dieser Klasse von Spezialinstituten einen ungewöhnlich hohen erziehlichen Wert bei. Unser deutscher, aus Bayern hier eingewanderter Landsmann, Sir George Scharf, seinerzeit bekannt als der größte Porträtkenner in England, der vierzig Jahre lang das Amt als Direktor der Galerie bekleidete, muß auch als ihr wirklicher und intellektueller Begründer angesehen werden. Die leitende Idee für die Errichtung einer nationalen Porträtgalerie läßt sich kurz in den Worten ausdrücken: „Den Lebenden zur Nacheiferung, den Toten zum Gedächtnis."

Watts überließ in seinen persönlichen Angelegenheiten kaum etwas dem Zufall und wenn er glaubte handeln zu müssen, so sind in solchen Fällen seine Entschlüsse unwiderruflich. Trotzdem ihn seine Freunde bestürmen, den beabsichtigten Austritt aus der Akademie nicht zur Tat werden zu lassen, legte er dennoch 1896 die bezügliche Mitgliedschaft nieder. Er tat dies wohl mit im Hinblick darauf, daß er am 23. Februar 1897 seinen achtzigsten Geburtstag feierte; allein es waren doch andere Gründe noch vorhanden. Leighton, der beste Freund von Watts, starb 1896, und hierdurch wurde die dem Meister früher angebotene Präsidentschaft frei. Durch das Hinscheiden des Genannten schon so schmerzlich berührt, wollte Watts selbst die

Abb. 109. Der Philanthrop Paßmore Edwards.
Photographie von F. Hollyer. (Zu Seite 125.)

betreffenden Anfragen über die Nachfolge von vornherein abschneiden. Selbstverständlich wurde er sofort zum Ehrenmitgliede der Akademie erwählt.

Den öffentlichen Ovationen entzog sich Watts am 23. Februar 1897, aber der Jubilar, der nur Freunde und keine Feinde besaß, wurde mit Liebeszeichen und Wünschen in Gedicht- und allen möglichen anderen Formen überschüttet. So richtete namentlich der Dichter Swineburne enthusiastische Verse an ihn. Große Freude bereitete ihm sein von Professor Hubert von Herkomer gemaltes Porträt (Abb. 59), das in „Little Holland House" im Salon auf Mrs. Watts' Schreibtisch steht. Die Inschrift auf dem Bildnis lautet: „Meinem Freunde Watts." In denselben Zeitabschnitt gehört auch das interessante Bildnis von Miß Mac Callum. Auf der

Ausstellung in der „New-Gallery“ konnte ferner die über die Weiden gebeugte „Ophelia“ betrachtet werden. Sie trägt die Züge von Miß Ellen Terry. Kein englischer Maler, selbst Millais nicht, hat die Idealisierung des Liebeselends so innerlich erfaßt. Im übrigen gab der Künstler im tiefsten Zusammenhang auf die hier nicht näher zu berührenden eigenen Beziehungen, dem Gesicht in unübertrefflichster Weise den Ausdruck des verlorenen Gedächtnisses.

Gleichfalls im Jahre 1897 fand die hier wiedergegebene photographische Aufnahme statt, in welcher wir den Meister im Garten von Limnerslease, unter der ihm von Lady Mount Temple verehrten Madonna von Luca della Robbia sitzend, erblicken (Abb. 110). Dies sehr sympathische Bildnis, später von Caswall Smith in Photogravüre übertragen, sandte Watts als Erinnerungszeichen, versehen mit geeigneten Unterschriften, an mehrere seiner Freunde, so unter anderen auch an Holman Hunt. In dem Jahre 1898 entsteht das Porträt von Lady Darnley (Abb. 111), das der Meister selbst zur Illustration auswählte, ein Umstand, aus dem ich zu schließen glaube, daß er das Bildnis als ein gelungenes betrachtete.

Die künstlerische und naturgemäßeste Feier zum achtzigsten Geburtstage des Meisters bestand in der von 1896—1897 in der „New-Gallery“ veranstalteten Spezialausstellung seiner Werke, für deren Katalog er Beiträge lieferte und die Vorrede hierzu ganz allein verfaßte.

Nicht minder wichtig wird die in das gleiche Jahr fallende Eröffnung der „National Gallery of British Art“, im Volksmunde kurz nach ihrem Begründer „Tate Gallery“ genannt. Hier ist durch Watts' Freigebigkeit ein großer Saal nur mit seinen Werken gefüllt. Sobald wir in denselben gelangen, übermannt es uns, als wenn wir ein anderes Reich, ein Heiligtum betreten. In innerer Sammlung und feierlicher Stille schweigen hier alle, nicht auf seine Kunst gerichteten Gedanken. Nirgends so wie an dieser Stelle, in welcher Allegorie, Symbolik und Mystik vorwaltet und die höchsten Probleme des Daseins berührt werden, fühlen wir dem Genius nahe zu sein.

Watts ist der Maler, nicht der Illustrator der Allegorie, d. h. der künstlerischen Personifikation abstrakter Begriffe durch konkrete Vorstellungen; Burne-Jones kann nur Anspruch darauf erheben als der Ausleger der von ihm fertig vorgefundenen Mythe zu gelten. Jener wirkte schöpferisch, indem er der Kunst neue Gedanken in origineller Formensprache zuführte.

Am üppigsten entfaltete sich die Allegorie im Mittelalter durch die Einwirkungen des scholastisch-philosophierenden Denkens, von dem auch in dem englischen Meister Anklänge vorhanden, wenngleich dieselben in ein modernes Gewand gekleidet sind. Am wenigsten kann unsere heutige Skulptur der Symbolik entbehren. An die persönliche Gestalt gewiesen, muß sie oft als allegorische Personifikation geben, was die griechischen Bildhauer durch die Form individueller und lebensvoller Göttergestalten ausdrückten. Watts wird als Maler der Mystik und hinsichtlich seines sittlichen Ernstes, wie bereits nicht unbekannt ist, oft mit Bunyan, dem Autor des in England viel zitierten und begehrten Buches „The Pilgrim's Progress“ verglichen.

Die Besucher der Bildergalerie von „Little Holland House“ wurden nicht minder wie in der „Tate Gallery“ in eine ganz außergewöhnliche, jedoch anders geartete Stimmung versetzt. Die zahlreichen dort vorhandenen, im Tone meistens tief gehaltenen und mit durchgeistigten Gesichtszügen charaktervoll geschaffenen Porträts zwingen unwillkürlich dazu, neben den unpersönlichen, Ideen anregenden Werken, gleichzeitig der irdischen Realität ihr subjektives Recht einzuräumen. Ich hörte von Watts den Ausspruch: „Ich male auch deshalb schon zahlreiche Porträts, weil ich nicht nur die ideale, sondern auch die reale Kunst pflege und mit dieser in beständiger Fühlung bleiben will!“

Des Künstlers nackte, figürliche Sujets stellen niemals einen gewagten Kontrast zu anderen, bekleideten Personen im Bilde dar. Ich erinnere z. B. nur an „Lebensillusionen“, „Fata Morgana“ und „Liebe und Tod“ (Abb. 94) in der „Tate Gallery“.

Abb. 110. Der Meister im Garten in Limnerslease.
Photographische Aufnahme nach dem Leben von George Andrews. (Zu Seite 128.)

Die Zutaten der Antike, alles Nebensächliche behandelt er weder als peinlicher Philologe, wie dies Alma Tadema tut, noch realistisch im Sinne der Präraphaeliten. Unbedeutende Details übergeht er meistens ganz und gar. Watts sagt: „In bezug auf ihre Wichtigkeit steht Mensch und Kostüm wohl im schiefsten Verhältnis in den Modejournalen!“

Zu denjenigen Gemälden, die sich auf der oben gedachten großen Sonderausstellung befanden und dann später von Watts der „Tate Gallery“ gewidmet wurden, gehören außer dem uns schon bekannten Bilde „Triumphierende Liebe“ noch „Der Glaube“,

„Minotaur", „Das Gewissen" und „Das Alldurchdringende". „Den Todeshof" hatte Watts zwar gleichfalls 1896—1897 der „New-Gallery" gesandt, indessen vollendete er dies Bild erst nach einigen Jahren.

Humanität soll das Leben durchdringen, die Liebe dasselbe leiten und schließlich den Tod selbst besiegen. In der beanspruchten Lösung dieser gewaltigen Probleme wird Watts mehrfach der Vorwurf gemacht, daß weder der Dogmatiker noch der Philosoph volle Genugtuung erhält. Im negativen Sinne dagegen glauben wir von Watts etwa die Worte zu vernehmen: „Das Schicksal darf nicht bloßer Zufall sein, sonst konnten die Dinge anders kommen; es darf nicht unbedingte Notwendigkeit sein, weil alsdann der Kampf unmöglich und nutzlos wäre; es kann nichts ohne Kausalverbindung geschehen, denn sonst ginge es unvernünftig in der Welt zu."

Von seinem Werk „Der Glaube" (Abb. 112) sagt Watts: „Müde und matt von den Verfolgungen wäscht der Glaube seine blutbefleckten Füße und erkennt den Einfluß der Liebe durch die Schönheit in der gesamten Natur, durch den Duft der Blumen und den Gesang der Vögel. Der Glaube entledigt sich des Schwertes, weil er zu der Einsicht gelangt, daß dies nicht das beste Beweismittel ist."

In dem Atelier in „Little Holland House" steht auf der Staffelei ein großes, noch nicht vollendetes Gruppenbild, betitelt: „Die drei christlichen Grazien" (Abb. 113), Glaube, Liebe, Hoffnung darstellend. Den die Mitte einnehmenden „Glauben", der fast identisch mit der soeben beschriebenen Einzelfigur ist, sucht die „Liebe" zu bewegen, das Schwert niederzulegen.

„The Dweller in the innermost", auch „Das Gewissen" genannt, wird durch eine geflügelte weibliche Figur mit scharf durchforschendem Blick personifiziert. In ähnlicher Weise wurde vom Meister der geflügelte Engel in dem Gemälde: „Das Alldurchdringende", jedoch mit dem Unterschiede behandelt, daß die den unermeßlichen Raum oder die Unendlichkeit repräsentieren sollende und einen persönlichen Charakter tragende Figur auf ihrem Schoße die Kugel des Weltsystems hält. Wenngleich Watts' Allegorien hochpoetisch sind, so befriedigen sie doch den Philosophen, an den sie mit gerichtet sind, in ihrer Unbestimmtheit zu wenig. Es bleibt immer ein gewagtes Unternehmen die Unendlichkeit bildlich, d. h. begrenzt, zur Anschauung bringen zu wollen.

Im „Minotaur" gibt uns der Künstler ein Geschöpf halb Mensch halb Tier, das von seiner Warte aus Umschau hält, wen es wohl verschlingen könnte, und bei dieser Gelegenheit aus Lust zur Grausamkeit einen kleinen Vogel in seinen Tatzen zerdrückt. Durch einen Artikel Mr. Steads in der „Pall Mall Gazette", betitelt „The Maiden of Modern Babylon", war Mr. Watts so ergriffen, daß er nicht anders konnte, als seiner Idee bildlich Ausdruck zu geben. Er sagt selbst: „Das Gemälde ist nicht schön, aber die Lehre bleibt! Für mich ist der dringliche Wunsch nach Reichtum, dessen Gefahren in ‚Mammon' und dem ‚Minotaur' geschildert sind, abscheulich. Der Erwerb des Goldes, nur um es zu besitzen, ist demoralisierend!" Ebenso scheut er sich nicht, vermittelst eines anderen Werkes „The Valley of dry Bones", seine bezügliche Meinung offen auszusprechen. Ein zur Erde herabfallender Eichenstamm stellt symbolisch England dar, über das sich ein goldenes Gewebe, gleich wie ein Leichentuch legt. In ihrem Fall begräbt die Eiche an der Wurzel eine Menge verdorrter Gebeine.

Watts, der ein großer Tierfreund ist, legt sein machtvolles Wort, gleichzeitig an die Damenwelt appellierend, zum Schutz für die gefiederten Sänger ein. Auf einem Altar liegen ihre Opfer und der vor ihnen stehende geflügelte Engel verhüllt schaudernd sein Antlitz. Dieser Umstand gab dem 1900 entstandenen Werk den Titel: „Der schaudernde Engel." Als ein wichtiges Porträt desselben Jahres hebe ich das des berühmten Ägyptologen Flinders Petrie hervor.

Wurde den Tieren keine Seele und kein zukünftiges Leben gegeben, so bleibt doch das Materielle auf Erden alles für sie und um so schlimmer, wenn dann ihre Behandlung eine schlechte ist. Watts ruft der Menschheit zu: „Seid mitleidsvoll mit dem Tiere, denn Ihr seid beide aus gleichem Staube geboren; Äonen von Zeiträumen gehörten

dazu, um Euch zu bilden, und im gleichen Staube werdet Ihr alle während unermeßlicher Jahrtausende vereinigt bleiben."

Aus dem vorangegangenen Zeitabschnitt (1899) sind noch zu erwähnen: Ein Porträt von Lord Roberts, Gerald Balfour, das bereits veranschaulichte, sehr gelungen und einen Ehrenplatz in Limnerslease einnehmende Miniaturbildnis des Meisters (Abb. 53), von Miß Ethel Webling angefertigt, und das allegorische Gemälde „Friede und Wohlwollen".

Ähnlich wie Walter Crane Volkshallen mit Wandgemälden bekleidet, in denen die heroischen Taten einzelner im gewöhnlichen bürgerlichen Leben zur Veranschaulichung gelangen, in gleicher Weise läßt Watts für Arbeiter an öffentlichen Plätzen usw. Gedenktafeln errichten. So sind z. B. in „Postman's Park", Aldersgate Street, vier solche mit Inschriften versehene Erinnerungszeichen gesetzt worden.

Abb. 111. Lady Darnley.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 128.)

Von noch nicht erwähnten in das Jahr 1901 fallenden Arbeiten soll zunächst: „Trifles light as air" (Kleinigkeiten leicht wie Luft; Abb. 114) genannt werden. Aus der hier wiedergegebenen Skizze ersehen wir, ein Bild vor uns zu haben, das in Stil, Sujet und Auffassung einem früheren Werke, „Goldene Stunden" oder „Fuge" (Abb. 62) sehr nahe kommt. In derselben Periode stellt der Meister den „Schlummer der Zeitalter" her. Eine übermenschliche, riesenhafte, in tiefen Schlaf versunkene weibliche Gestalt hält auf ihrem Schoße ein blühendes Kind, das zu fröhlichem Leben erwacht und als erster Repräsentant der gesamten Menschheit gelten soll.

Am 23. Februar 1902 vollendete der Altmeister sein fünfundachtzigstes Jahr. Um nicht nur symbolisch zu malen, sondern auch in gleicher Weise zu handeln, beendete er an diesem Tage eins seiner bedeutendsten Werke: „Den Hof des Todes" (Abb. 115). Die Signatur „G. F. Watts", die sonst sehr selten geschieht, erfolgte ebenfalls an dem sechsundachtzigsten Geburtstage. Der Meister will hiermit bekunden: „Ich gehöre auch zu denen, die sich willig vor den Thron des Todes stellen." Auf den Trümmern des Stolzes dieser Welt hat die durchaus nichts Abschreckendes in ihren Zügen tragende, madonnenartige Königin des Todes ihren Thron errichtet. Ihre Wächter bilden, gleichwie zwei ernst und streng gehaltene Pylonen, an dem Eingangstor zum Jenseits die Kolossalfiguren „Schweigen" und „Geheimnis". Reich und Arm, Vornehm und Gering, alle kommen, nicht gerufen, sondern freiwillig, um ihre Kronen oder Krücken zu Füßen des Thrones niederzulegen. Ein neugeborenes Kind, in den Armen der ewigen Königin, stellt als Symbol das neue aus dem Tode hervor-

gegangene Leben dar. Der Tod ist bei Watts meistens durch eine weibliche Figur personifiziert. —

Wenn Watts sagen will, daß es in jedem Stande Personen gibt, die schließlich den Tod herbeisehnen, und daß das freiwillige, ungerufene Hintreten vor den großen Gleichmacher sozusagen die einzig richtige Art der „Ars moriendi" ist, so hat er, von seinem ideellen Standpunkte aus betrachtet, vollkommen recht. Unterstützt wird diese Ansicht durch die gegen frühere Jahrhunderte vielleicht verlängerte Durchschnittslebensdauer, welche den einzelnen eher geneigt macht, den Tod als einen Erlöser zu betrachten. Solange es aber Menschen gibt — und es wird die Mehrzahl sein — die da glauben, daß das Glück in dem liegt, was das Schicksal ihnen hartnäckig verweigert, seien es nun ideelle oder materielle Güter, solange werden sie hoffen und dem Tode den Rücken zuzukehren suchen. Seine eigne „Hoffnung" lauscht ja den Tönen, die möglicherweise der letzten Saite auf der Lyra zu entlocken sind.

Abb. 112. Der Glaube.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London. (Zu Seite 130.)

Da wir das Rätsel über den Urgrund aller Dinge nicht zu lösen vermögen, wird das Mysterium des Todes bestehen bleiben, so wie Mystik, Glaube und Religion ihr Recht behaupten. Weil jener nicht bewiesen und die Wissenschaft nicht geglaubt werden kann, müssen beide um den Besitz des Menschen miteinander ringen. Schließlich bildet die Beantwortung über die Frage nach dem Jenseits den Schlüssel zu allen Religionen.

Unsterblichkeit und gänzliches Verwehen, das sind die beiden Pole, zwischen denen die Meinungen sich abstufen und in welchen sie hin- und herschwanken. Beides Begriffe, mit denen sich eine absolut bestimmte Vorstellung nicht verbinden läßt, Worte, hinter welchen sich die Unfähigkeit des Menschen zur Lösung des Welträtsels verbirgt.

Der Altmeister der englischen Künstler und unser Dichterfürst begegnen sich auffällig in ihren bezüglichen Gedanken, wenn Goethe in „Hermann und Dorothea" den Pfarrer lächelnd sagen läßt:

„Des Todes rührendes Bild steht
Nicht als Schrecken dem Weisen, und nicht als Ende dem Frommen.
Jenen drängt es ins Leben zurück, und lehrt ihn handeln;
Diesen stärkt es, zu künftigem Heil, im Trübsal die Hoffnung;
Beiden wird zum Leben der Tod."

Als Pendant zu dem „Hofe des Todes", besser gesagt als Ergänzung hierzu, stellt Watts in demselben Jahre ein Gemälde aus, welches „Die Liebe"

Abb. 113. Atelier des Meisters in „Little Holland House".
Photographie von Charles Dixon, London. (Zu Seite 130.)

zur Veranschaulichung bringt. Seine Schaffenstätigkeit in diesem ausgleichenden Sinne wurde in ähnlichen Fällen bereits mehrfach hervorgehoben; sie ist dem Meister geradezu ein unentbehrliches Herzensbedürfnis geworden und kann als typisch für ihn gelten. Hier benennt er das betreffende Bild: „Die Liebe steuert das Boot der Humanität" (Abb. 116).

Der tobende Sturm hat das Segel des auf hoher See von den erregten Wogen gegen Klippen getriebenen gebrechlichen Fahrzeuges bereits arg zugerichtet, aber „Die Liebe" am Steuerruder hält unentwegt aus. Sie wird das Schifflein trotz aller Not und Bedrängnis weder verlassen, noch an den drohenden Felsen zerschellen lassen: Unter „Der Liebe" Führung hat auch Watts sein Ziel erreicht! Auch er ist nun in den Hafen des ewigen Friedens eingelaufen! Die Meereswogen sind in dem letztgenannten Bilde prachtvoll zur Ausführung gelangt.

Im Entwurf glaubt Watts „Den Hof des Todes" als sein vollendetstes Werk bezeichnen zu können.

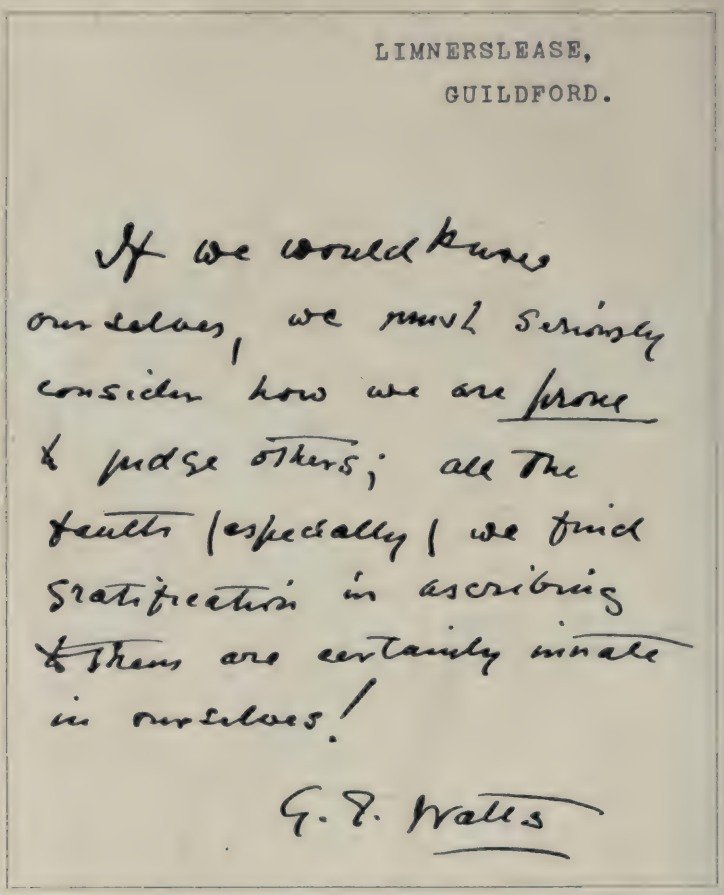
Kein symbolisches, und dennoch in gewisser Beziehung ein solches Bild ist das 1902 gleichfalls ausgestellte, betitelt: „Sonnenuntergang in Surrey", eine kleine entzückende Landschaft. „Surrey" kann hier gleichlautend für „Limnerslease", dem Wohnsitz des Meisters, angenommen werden, welcher da von der Sonne sagen will: „Sie entweicht," oder auch: „Es will Abend für mich werden."

Während fünf Generationen, vom Beginn seiner eigenen Laufbahn bis zum Schluß, hat Watts die Mitglieder der Familie Ionides porträtiert. Durch den Tod des Mr. Alexander A. Ionides gelangten dessen Sammlungen teils als Vermächtnis an den Staat, teils wurden sie 1902 öffentlich bei Christie versteigert, und somit eine der großen Zentralstellen Wattsscher Werke abermals aufgelöst. Constantin Ionides

war tatsächlich der erste, der Watts' Talent in vollem Umfange erkannte und förderte. In der Epoche zwischen Urgroßvater und Urenkel vollzog sich auch in diesem Falle der alte Kreislauf alles Irdischen wieder: Beginn und Auflösung.

Am 26. Juni erhielt der Meister als einziger Künstler den neugestifteten Orden „Pour le mérite" (Order of Merit). Er nahm ihn an, weil ausdrücklich hervorgehoben worden war, daß durch diese Auszeichnung die gesamte Künstlerschaft Englands in seiner Person geehrt werden sollte.

Die hier in Faksimile wiedergegebenen Zeilen des Sittenlehrers, charakteristisch wegen ihres moralisierenden Inhalts, sandte mir Watts gegen Ende des Jahres 1902


LIMNERSLEASE,
GUILDFORD.

If we would know
ourselves, we must seriously
consider how we are prone
to judge others; all the
faults (especially) we find
satisfaction in ascribing
to them are certainly innate
in ourselves!

G. F. Watts

auf meinen Wunsch, so daß sie also eine Schriftprobe aus seinem sechsundachtzigsten Lebensjahre darstellen.

Die Übersetzung der Sentenz lautet wie folgt: „Wenn wir uns selbst kennen lernen wollen, müssen wir ernstlich erwägen, wie leicht wir geneigt sind, andere zu verurteilen; besonders alle diejenigen Fehler, welche wir mit Befriedigung in anderen zu finden vermeinen, sind sicherlich uns selbst eigen."

Im englischen Jahrbuch der Kunst für 1902 nimmt Watts den Ehrenplatz und sein Porträt, nach einer Photographie von Mr. George Andrews, die Stelle als Titelbild ein. Unter den französischen Malern ist es der gleichfalls 1904 verstorbene Fantin-Latour, welcher ersterem am nächsten kommt.

Bevor die nunmehr fast vollständig zu überblickende Laufbahn von Watts, dieses meteorartigen, hellleuchtenden Gestirns am Kunsthimmel, ihrem Ende sich naht, er-

scheint es geboten, auch noch etwas ausführlicher über seine Malweise zu sprechen.

Mr. Watts hatte sich am Beginn seiner Kunsttätigkeit oft selbst gefragt, ob er sich der Malerei oder der Skulptur widmen sollte. Die Form seiner Hand war die eines zum Bildhauer geborenen Mannes. Schließlich aber müssen wohl alle Zweifel über die Bestimmung seines Berufes in ihm geschwunden sein, denn er spricht den nachstehenden Satz aus: „Meine Anlagen weisen mich darauf hin, in Farben zu malen und danach zu streben, auf flacher Oberfläche die Illusion des Reliefs hervorzurufen!" Tatsächlich besitzen viele seiner Bilder etwas Plastisch-Monumentales, indem sie sich an das einfache, ursprüngliche Gefühl wenden, wie die Bildhauerarbeit dies tut.

Abb. 114. Kleinigkeiten leicht wie Luft. Amoretten.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 131.)

Des Künstlers Entwürfe sind gleich von vornherein farbig, ohne Zwischenstufe, da er kein Freund der Bleistiftskizze ist. Der übertriebene, ihr am Beginn und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts beigelegte Wert, wird durch einen Vermerk des ersteren wie folgt beurteilt: „Es entstanden auf Grund derartig peinlich hergestellter Bleistiftvorlagen vielfach illuminierte Zeichnungen, indessen keine Gemälde im eigentlichen Sinne!" Lange Vorbereitungen erachtete der Meister für verlorene Lebenskraft am Bilde selbst.

Auf möglichst hellem Grund stellte Mr. Watts die Umrisse ohne weiteres mit dem Pinsel her; jenes geschah, weil Ölfarbe überhaupt die Neigung entwickelt, mit der Zeit nachzudunkeln. Freunde des Künstlers behaupten: ihm habe für die Grundierung stets der weiße griechische Marmor vorgeschwebt, während Burne-Jones und Morris für jenen Zweck unausgesetzt die weißen illuminierten Manuskripte der mittelalterlichen Klosterschulen vor Augen hatten. Mr. Watts bediente sich beim Malen weder der Palette, noch des Malerstockes, noch der Gliederpuppe; ebensowenig legte er Gewandung, Faltenwurf oder Drapierungen irgendwelcher Art zurecht, denn im großen und ganzen schaffte er alles aus dem Gedächtnis, resp. da wo es zulässig war, in freier Erfindung. Wenn, wie bereits bemerkt, auf dem in den Uffizien befindlichen Selbstporträt die Palette sichtbar ist, so diente diese hier nur als Attribut zur Andeutung des künstlerischen Berufes.

Seine Malweise, in Künstlerkreisen als die harte oder trockene bekannt, beruht auf der Anwendung wenig flüssiger Farben und darin, daß, ehe an derselben Stelle des Bildes weiter gemalt wird, der alte Auftrag völlig trocken sein muß. Sobald die Farbe wirklich hart geworden ist, nimmt der Künstler die nötigen Retouchen vor.

Ferner besteht Watts' Manier darin, möglichst dicht schmale Striche nebeneinander zu setzen. Außerdem, wenn er z. B. violett geben will, so mischt er nicht etwa rot und blau, sondern statt dessen erzielt er denselben Effekt für das Auge dadurch, daß er beide Farben einzeln, aber unmittelbar nebeneinander aufträgt.

Abb. 115. Der Todeshof.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 131.)

Des Künstlers Kolorit ist mehr auf die Farbe an sich, als auf die Werte der Farben zueinander gerichtet. Gleichfalls schien er nicht sonderlich empfänglich für weiche Modulationen und für zarte Abtönungen, dagegen sind die Schatten und Lichter jedenfalls markanter als wie von Burne-Jones behandelt, so daß Übertragungen in Schwarz und Weiß nach des Meisters Originalen geübten graphischen Künstlern in der Regel gut gelingen. Als Beispiel führe ich unter andern nur das ausgezeichnete, 1891 von Frank Short angefertigte Mezzotintoblatt „Diana und Endymion" (Abb. 71) an und die aus dem Jahre 1887 stammende Radierung „Midday Rest", oder auch „Dray Horses" genannt (Abb. 60).

Watts hat es mit Burne-Jones gemein, große Körper auf verhältnismäßig kleiner Leinwand zu entwerfen. Ebenso sind die Farben der beiden Künstler die denkbar solidesten. Niemals haben sie sich verleiten lassen, reizvolle, gleisnerische Effekte durch solche Farben erzielen zu wollen, von denen sie im voraus wußten, daß sie das nicht halten, was sie in schillerndem Glanz versprechen. Da Watts' Farben mit einem Minimum von Öl zubereitet sind, rufen seine Werke oft den Eindruck von Freskomalerei hervor.

Keine Nation der Welt bedient sich so wenig der Gebärden wie die englische, deshalb finden wir auch selten leidenschaftliche Affekte wiedergegeben, vielmehr eine fast bis zur Unbeweglichkeit gesteigerte Mäßigung im Ausdruck des Gesichts, der Mienen und Züge. Jede lebhafte Geste gilt in England als unschicklich und wird diese daher oft in den gehobenen oder gesenkten Kopf gelegt, wie z. B. in dem Bilde „Hoffnung" (Abb. 45). In vielen Arbeiten von Watts spielt der Wind und Faltenwurf eine große Rolle, so namentlich in den Gemälden: „Paolo und Francesca" (Abb. 77), „Das Erbauen der Arche" (Abb. 82), „Ariadne auf Naxos" (Abb. 54), „Diana und Endymion" (Abb. 71), „Zeit, Tod und Gericht" (Abb. 33), sowie „Liebe und Tod" (Abb. 94). In den beiden letztgenannten

Bildern handelt es sich hierbei besonders um die den „Tod“ personifizierenden Figuren.

In den, durchweg einen vornehmen, zurückhaltend tragenden Charakter von Watts' Gemälden, wird man vergeblich nach lachenden Figuren und laute, oder gar lärmende Fröhlichkeit darstellenden Sujets suchen. Er streift kaum, und auch dies nur bei einer sehr geringen Anzahl von Bildern, was vielleicht als verlockende und verführerische Sinnlichkeit ausgelegt werden könnte. Die dyonisische Freude am Dasein blieb dem Künstler versagt, ebenso fehlt seinen Werken das außerhalb von ihm liegende Triviale und Groteske. Ungeachtet mancher herben, uns vorgehaltenen Wahrheit, läßt er doch dem Menschen das von der Natur als Erbteil überkommene Maß berechtigter Sinnlichkeit. Sein gesamtes Denken und Fühlen ist kerngesund und schon während der mittleren Laufbahn gab ihm die englische Kritik den Beinamen „Realidealist“.

Hinsichtlich der naturalistischen Auffassung in der Kunst, tut der britische Meister folgenden bemerkenswerten Ausspruch: „Tizian übersetzte die Schönheit in der Natur; des modernen naturalistischen Malers Werk ist die Übertragung seiner eignen Geschicklichkeit auf die Leinwand. Es gibt nichts, was ich so sehr hasse, als einen gewissen Anschein von Kunstfertigkeit, welcher der hervorstechende Zug mancher unserer heutigen Malerschulen ist. Eine derart beschaffene Virtuosität rührt von der Eitelkeit des Künstlers her und dient nur dazu, den Beschauer vom Hauptthema abzulenken oder ein Verschleiern der Ausführung zu begünstigen!“

Abb. 116. Die Liebe steuert das Boot der Menschheit.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 133.)

Schüler im eigentlichen, im Ateliersinne gedacht, hatte der Meister nicht und konnte sie, seiner ganzen Anschauungsweise nach, auch nicht besitzen, wenngleich er stets bereit war, jedes junge Talent mit Rat und Tat zu unterstützen. Der Baum der Kunst trägt, wie der der Hesperiden, seine goldenen Aepfel nur für den, der sie selbst bricht, andern kann man sie wohl zeigen, aber nicht geben! Die tief und weit greifende Bedeutung von Watts liegt nicht in hervorragenden einzelnen Vorzügen, sondern in der gesamten Betätigung seiner geschlossenen Individualität. Er war eine ganz außergewöhnliche, weit überragende Persönlichkeit, ein geistiger Riese.

Seine Hochschätzung der großen griechischen Bildhauer wird wohl auch selbst von denjenigen geteilt werden, welche die klassische

Antike weder als besondere Grundlage für das moderne Studium, noch als Vorbild für die praktische Kunstentfaltung ersehnen, und nicht einmal im Geist von Watts, d. h. zum Zweck eigenartiger Umbildung, jene Erbschaft antreten wollen.

Als mich Mr. Watts auf die in seiner Behausung befindlichen Abbildungen von Werken der berühmtesten griechischen Bildhauer aufmerksam machte, rief er mit Nachdruck aus: „Diese bleiben bis heute unerreicht, und wer sich zur höchsten Kunst erheben will, der tut am besten, sich in das Studium ihrer Schönheitsideale zu vertiefen. Ein besseres Vorbild für Anfänger ist uns bisher nicht überliefert worden. Soweit es wirkliche Kunst betrifft, vermag freilich nur wenig gelehrt zu werden, um sich jedoch zu ihr empor zu schwingen, bedarf es zunächst der mühsamsten Erlernung gar vieler Fachkenntnisse. Ich lasse jede Richtung in der Kunst mit größter Toleranz gelten, nur verlange ich unweigerlich von allen ihren Jüngern, daß sie sich nicht dem Glauben hingeben, ohne vollständige Beherrschung der Anfangsgründe irgend etwas Hervorragendes leisten zu können. Unter Fleiß verstehe ich nicht etwa die an eine gewisse Zeitdauer gefesselte Beschäftigung, sondern ein ernstes, stetes und aufrichtiges Streben!“

Der Altmeister, der außer seiner besonderen symbolischen Malweise auch das Porträt eigenartig und gänzlich abweichend von der präraphaelitischen Schule auffaßte und in seiner Vielseitigkeit in beiden Kunstzweigen gleich Bedeutendes leistete, kann schon aus diesen inneren sachlichen Gründen nicht zu jener Brüderschaft gerechnet werden. Obwohl er, wie schon an früherer Stelle erwähnt wurde, der letzteren mit dem offensten Wohlwollen zur Seite stand, so gehörte er doch nicht einmal in äußerer, formeller Beziehung zu ihrer Gemeinschaft. Millais kommt hinsichtlich der obigen Punkte nicht in Betracht, denn seine Porträtperiode im engeren Sinne beginnt bekanntlich erst, nachdem er sich endgültig vom Präraphaelismus abgekehrt hatte. Niemand wird behaupten wollen, daß die von Watts hergestellten Bildnisse einen gemeinsamen Zug mit den betreffenden Arbeiten Holman Hunts, Rossettis oder von Burne-Jones aufweisen! Dagegen stimmt Watts mit Holman Hunt darin überein, daß beide in der allgemeinen Ausübung ihrer Kunst nichts Schwächliches, nichts Schwankendes besitzen und sich weder auf Konzessionen an die Menge, noch auf Kompromisse mit dem einzelnen einlassen.

Ein sehr bezeichnender und individueller, meistens auch ungewollter Ausdruck wird im menschlichen Gesicht, je nach dem geistigen Niveau des Betreffenden, beim Anschauen von Bildern hervorgerufen. Diesen Augenblick hat Watts oft in seinen Porträts erfaßt, wenn die Dargestellten nämlich in den Sitzungen seine an den Wänden hängenden Werke erblickten.

Aus der italienischen Renaissance sind Michelangelo und Tizian die Lieblingsmeister von Watts, den man selbst als ein Bindeglied mit jener Epoche und moderner englischer Kunst ansehen kann. Auch Tintoretto scheint nicht ohne Einfluß auf ihn gewesen zu sein.

Lord Ronald Sutherland Gower, in England hinlänglich bekannt als der Herausgeber von Künstlerbiographien, veröffentlichte im Jahre 1903 eine solche über Michelangelo. Auf Wunsch des Verfassers hatte Watts, der mit den Werken des Titanen der italienischen Renaissance auf das innigste vertraut war, die bezügliche Schrift vor dem Erscheinen durchgesehen. Am Beginn des Buches, gewissermaßen als Vorwort, findet sich ein Brief des Meisters an den Autor, über Michelangelo handelnd, abgedruckt. Jedenfalls kann man den Ausspruch des letzteren: „Wenn es möglich ist, im Jenseits Statuen zu formen und zu malen, so werde ich es dort sicher tun“, getrost auch Watts in den Mund legen. Nicht minder lassen sich die, Michelangelo geltenden Worte der Vittoria Colonna, daß, wer nur seine Werke bewundert, das Geringste an ihm schätzte, in gewisser Hinsicht gleichfalls auf den ideenreichen und Pläne entwerfenden Watts anwenden. Er war zudem als Mensch ebenso groß wie als Künstler.

Der durch seine Vorlesungen einen nachhaltigen Einfluß auf die akademische Jugend ausübende und bereits vielfach genannte Maler Val Prinsep hielt Watts für den

Abb. 117. Lilian, Mr. Watts' Adoptivtochter.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London. (Zu Seite 141.)

einzigen zeitgenössischen, das moderne Element mit antiker Würde verbindenden englischen Künstler. Beide Richtungen ohne eklektisch zu erscheinen, derartig umgewandelt, zusammengeschmolzen und organisch verbunden zu haben, daß eine dritte, neue Eigenart aus ihr hervorging, das bleibt ebensosehr das Verdienst wie das Merkmal von des Altmeisters Kunst. Er malte Engländer und Engländerinnen, keine Hellenen; die griechische Antike mußte sich gefallen lassen, in seiner Hand im britisch-nationalen Sinne umgeformt zu werden, denn er war vor allem und an erster Stelle ein begeisterter Anhänger seines Vaterlandes!

* * *

Des Meisters Landschaften illustrieren in der Hauptsache seine Ausflüge und Reisen, die von ihm gemalten Porträts liefern vielfach eine Unterlage für die Übersicht seiner sozialen Beziehungen. Er selbst stattete selten Besuche ab, vielmehr empfing er solche in der Regel nur, eine Tatsache, die, durch sein hohes Alter bedingt, vollkommen erklärlich und gewürdigt wurde. In seinen späten Jahren kleidete er sich in und außerhalb des Hauses mit einer Art von Malerüberwurf, so etwa, wie wir ihn in dem Bilde unter der Madonna von Luca della Robbia sitzend, sehen (Abb. 110). Seine letzte größere Reise war die nach Aldourie, in das schottische Hochland zu den Verwandten seiner Gattin. Der dort im Jahre 1899 einige Monate währende Aufenthalt zeitigte als Resultat in künstlerischer Beziehung namentlich die sehr gelungene Landschaft „Loch Neß". In demselben Jahre noch lernen wir den „old grand man", wie er von jetzt ab immer mehr genannt wird, in einer neuen Eigenschaft, und zwar als Lithographen kennen. Er beschickte nämlich die im South Kensington-Museum eröffnete lithographische Ausstellung mit zwei von ihm angefertigten Studienköpfen.

Abb. 118. Grüner Sommer.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London. (Zu Seite 142.)

Da der Meister selbstverständlich hohen Wert auf gute photographische Reproduktionen seiner Schöpfungen legte und dies Spezialfach nicht nur theoretisch vollkommen beherrschte, sondern Personen in seiner Umgebung hierfür auch praktische Anleitung gab, so erscheint es angezeigt, schließlich des Mannes zu gedenken, der zum Zweck der Wiedergabe von Watts' Originalen weit über ein Menschenalter mit ihm verbunden war. Es ist dies der Photograph F. Hollyer, der die größte Sammlung von Vervielfältigungen nach Watts' Werken geschaffen, zu ihrer Verbreitung am meisten beigetragen und durch seine Individualität derartige Illustrationsvorlagen vom mechanischen Prozeß zur Kunst emporgehoben hat. Es gibt wohl

kaum irgendeine Wattssche Arbeit von Belang, die Mr. F. Hollner nicht veröffentlicht hätte.

Von den im Jahre 1901 ausgestellten Bildern erwähne ich den „Schlummer der Zeitalter" und das schon an früherer Stelle gestreifte Gemälde „Habsucht und Arbeit" (Greed and Labour) mit der Überschrift: „Unter welchem König?" Ein rüstiger, jugendlicher Arbeiter, voller Energie, eine markige, wettergebräunte Gestalt, eilt mit seinem Handwerkszeug zur Arbeit, während ein alter, hinfälliger, in einen roten Sammetmantel gekleideter Wucherer oder Geizhals, den Beutel in der Hand, hinter ihm herschleicht und ihm etwas ins Ohr zu raunen scheint. Es handelt sich hier nicht um die Wiedergabe einer sozialistischen Tendenz, die anfangs dem Künstler von der Kritik untergelegt wurde, sondern um seinen Widerspruch gegen die rücksichtslose Ausbeutung der wirtschaftlich Schwachen. Des Meisters Augenmerkung wurde hauptsächlich auf das Thema gelenkt, als es dem Kardinal Manning im Verein mit dem Lord Mayor von London als Schiedsrichtern gelang, einen sehr bedenklichen Massenausstand zu einem befriedigenden Ende zu führen. In demselben Jahre vollendete der Künstler dann noch das Porträt des Generals Baden-Powell, bekannt als der siegreiche Verteidiger von Mafeking.

Abb. 119. Kapelle in Compton bei Limnersleafe.
Photographie von George Andrews. (Zu Seite 142.)

Es folgen demnächst für 1902 und 1903, ohne daß nennenswerte Rückwirkungen von Schaffensmüdigkeit den Meister in seiner Tätigkeit unterbrechen, die Bildnisse von Mrs. Robert Crawshay und das einfach „Lilian" benannte. Ersteres führt auch den Titel „Dame mit Rosen", letzteres stellt in Wirklichkeit Miß Lilian Mackintosh, die Adoptivtochter von Mr. Watts dar. Trotz seines patriarchalischen Alters gelang es dem Maler ein Werk anzufertigen, das sich überhaupt seinen besten Arbeiten ebenbürtig zur Seite reiht. Der Gesichtsausdruck der mir bekannten jungen Dame ist unübertrefflich erfaßt. Die lichtgoldenen Haare, der weiße Anzug und der mit Blumen gefüllte Korb können in ihrer koloristischen Nuancierung als ein wahres Meisterwerk zarter Farbenempfindung gelten (Abb. 117).

Dies Gemälde wurde zuerst 1902 in der „Society of British Art" ausgestellt und fand dort so außerordentlichen Beifall, daß der Künstler sich entschloß, dasselbe im Jahre 1904 nach der akademischen Ausstellung zu senden. Hier hing es, bedeutungsvoll genug, als Pendant zu seines Freundes Val Prinseps Bild „Venedig", eine weibliche Figur aus dem dortigen Volkstypus darstellend. Es war das letzte Mal,

daß die Kunst beider, die sich im Leben so lange nahe gestanden, vereinigt veranschaulicht wurde.

In der „New-Gallery", die Watts mit Vorliebe unterstützte, finden wir im Jahre 1903 mehrere Landschaften und das allegorische Bild „The Sower of the Systems" ausgestellt. Das letztere gibt eine, den Samen oder die Keime ausstreuende Figur wieder, welche das Universum bilden sollen. Nur ein Künstler allerersten Ranges, wie es der Meister auch noch in seinem 87. Jahre blieb, konnte sich mit Erfolg an die Bewältigung eines so schwierigen Themas heranwagen. Ebenso wie dies, waren auch die drei zur Besichtigung gebotenen Landschaften nicht ohne Allegorien, ja, sie besitzen sogar eine intimere Bezüglichkeit, sowohl durch den Namen, als auch dadurch, daß sie die unmittelbare Naturumgebung des Künstlerveteranen in Surrey schildern. Die betreffenden Titel lauten: „Die beiden Wege", eine Anspielung auf eine von Ruskin verfaßte, mit gleicher Überschrift versehene Abhandlung; alsdann „Das Ende des Tages", in welchem die untergehende Sonne eine wesentliche und allegorische Rolle einnimmt und endlich „Grüner Sommer" (Abb. 118). Von der zu zweit genannten Landschaft ist weiter oben die Rede gewesen, während bei der letzteren die Symbolik sogar in direkte Verbindung mit der Person des Meisters tritt. In jener erklärt die untergehende Sonne nur zu leicht verständlich die Allegorie, in dem „Grünen Sommer" besagt der mitten unter seinen mit frischem Laub bedeckten jüngeren Gefährten fast kahl zum Himmel strebende, mächtige, aber dem Ausgehen bereits bedenklich nahe Baumstamm leider deutlich genug, wer hier gemeint sein soll! Wir haben in diesen Werken mehr ideale Visionen vor uns als gerade Landschaftsbilder im wörtlichen Sinne; anderseits muß der bemerkenswerte Umstand hervorgehoben werden, daß gegen Ende seiner Laufbahn des Meisters landschaftliche Szenerien mehr als früher zu einem helleren Kolorit neigen.

Als die höchste Ehrung zu seinem 88. Geburtstage sah Watts es an, daß er der einzige lebende Meister war, von dem die „National Gallery" in Trafalgar-Square ein Werk aufnahm. Es besteht dies in dem von dem Rev. Alfred Gurney geschenkten Porträt des Richters Russell Gurney. Unter den im Jahre 1904 in der „New-Gallery" ausgestellten und bisher noch nicht besprochenen Gemälden erwähne ich „Prometheus", „Progreß" (Fortschritt) und „Woher, Wohin?" Mehr denn je beschäftigte den Malerphilosophen die Frage: „Wohin dereinst?" Die im Bilde symbolisch für die Menschheit gegebene Figur stellt einen von den Meereswogen soeben dem Ufer übergebenen Knaben dar, der mit halb betäubtem, halb verwundertem Blick seinen Lebensweg beginnt, ohne über das „Wohin?" Auskunft erhalten zu können. Sein „Fortschritt", der als eine sehr bedeutende Studie zur Lösung koloristischer Probleme angesehen werden kann, zeigt uns einen Jüngling, eine Art von Apollo, auf weißem, von leuchtenden Sonnenstrahlen umgebenen Roß, hoch oben in den Wolken dahinjagend. Schließlich konnte der greise Künstler noch die Genugtuung erleben, daß in demselben Jahre sein schon an früherer Stelle erwähntes Werk „Physical Energy" (Tatkraft, Abb. 50), an dem er über zwanzig Jahre gearbeitet hatte, in dem großen Vorhofe der Akademie aufgestellt wurde. Ich muß offen gestehen: es nicht gehört zu meinen Lieblingswerken, anderseits aber beherrschte Mr. Watts in diesem kolossalen Reiterstandbild, dem räumlich größten, das vielleicht je ein moderner englischer Bildhauer geschaffen, die Proportionsverhältnisse so glücklich, daß man die gewaltigen linearen Maße kaum ahnt.

Bereits in den letzten Jahren seines Lebens hatte der als ehrwürdiger Patriarch von der gesamten Nation angesehene Künstler in dem kleinen, Limnerslease zunächst gelegenen Dorf Compton auf seine Kosten eine der Gemeinde übergebene Kapelle (Abb. 119) und einen stimmungsvollen Friedhof errichten lassen. Zu der Ausschmückung jener verwandte er unter anderem über dem Altar eine kleinere Version seines Werkes „Das Alldurchdringende". Auf einer mäßigen Anhöhe gelegen, überblickt das Gotteshaus ein liebliches Tal. Vasari erzählt uns, daß es zu seiner Zeit Gemeinden gab, in der jeder einzelne nicht nur zum Bau oder Ausschmückung der Kirche beitragen, sondern auch eine unmittelbare Handleistung dabei verrichten wollte. So verhielt es sich hier

Abb. 120. Eingangstor der Kapelle in Compton, modelliert von Mrs. G. F. Watts. Photographie von George Andrews. (Zu Seite 143.)

in Compton. Kein Einwohner des Dorfes wollte dem Meister zuliebe unbeteiligt bei dem Bau der von ihm gestifteten Kapelle sein. Das Portal derselben, die zugehörigen Bildhauerarbeiten und das Tor (Abb. 120) sind von der Gattin des Meisters selbständig entworfen und modelliert worden; auch hat dieselbe über die Kapelle und hiermit Zusammenhängendes eine kleine interessante Schrift herausgegeben. Inspiriert wurde die Ornamentierung des Tores durch die Form des altirischen Kreuzes und die verwandte Illuminierung des berühmten keltischen Werkes „The book of Kells". Das Hauptmotiv soll den Kreis der Ewigkeit versinnbildlichen, in dessen Mitte das Kreuz des Glaubens steht.

Im Juni 1904 erkrankte der Meister an Bronchitis, und infolge der durch das hohe Alter bedingten geringen Widerstandsfähigkeit sanken die Kräfte so unaufhaltsam, daß schon Ende des Monats auf seine Erhaltung nicht mehr gezählt werden konnte. Am 1. Juli berührte ihn der Todesbote friedfertig und mit leichter Hand, so wie er ihn gemalt und sich ihn vorgestellt hatte: Komm, ruhe aus, folge

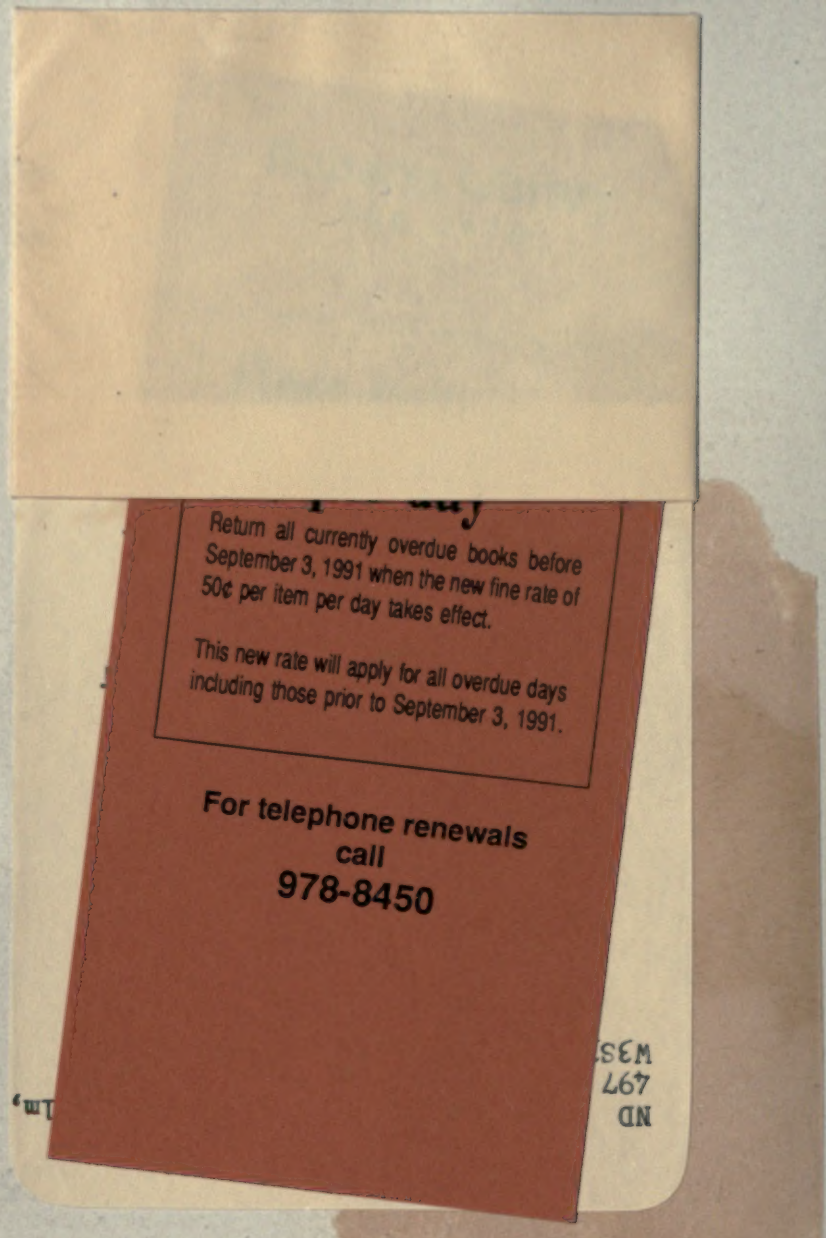
mir, deine Zeit ist erfüllt! Alle die ihn kannten, trauerten aufrichtig und wahr; die Liebe im Herzen für ihn vermag nicht unterzugehen! Trotzdem er nach letztwilliger Bestimmung verbrannt und an der höchsten Stelle des Friedhofes neben der Kapelle seine sterblichen Überreste beigesetzt wurden, nahm die Geistlichkeit der St. Pauls-Kathedrale keinen Augenblick Anstand, daselbst eine erhebende Gedächtnisfeier für den großen Toten zu veranstalten. Von der Kuppel der Kirche blicken seine beiden Mosaikbilder „St. Matthäus“ und „St. Markus“ herab und im Mittelschiff hängt sein Meisterwerk „Zeit, Tod und Gericht“.

Niemals in meinem Leben habe ich einen bedeutenden Mann kennen gelernt, dem es so schwer wie Watts wurde, eine Bitte abzuschlagen. Wenn ihm z. B. von dritter Seite bemerkt werden mußte, daß es aus Rechtsgründen unmöglich sei, dies oder jenes Gesuch zu gewähren, so grübelte er stundenlang nach, ob es dennoch nicht bewerkstelligt werden konnte, um die Bitte zu erfüllen. Er hatte Zeit für alle, bis nun endlich auch seine Zeit kam. Eines seiner letzten Werke, gleichsam um zu seinem Ausgangspunkt zurückzukommen, ist eine Sonnenuhr im Garten von Limnerslease, um deren Zifferblatt von ihm in Reliefschrift die Worte modelliert sind: „The utmost for the highest“, Alles für das Höchste! Er hat seinen Jugendwahlspruch zur Wahrheit gemacht! Niemand besser als er, der da mit der Sonne aufstand, wußte, welchen Wert die Zeit besitzt. Nicht minder aber die Sonne! Mit Watts wurde ein großer Künstler, ein seltener Mann, der allerbesten einer, nicht nur England, sondern der gesamten Menschheit genommen. Friede seiner Asche!

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
	Selbstporträt von G. F. Watts. (Titelbild)	2
1.	Die Gattin des Pygmalion	5
2.	G. F. Watts. Selbstporträt als siebzehnjähriger Jüngling	6
3.	Die Familie Jonides	7
4.	Lady Victoria und Catherine Noel nebst dem Hon. Roden	9
5.	Der Leibarzt Lorenzo Medicis wird in den Brunnen geworfen	10
6.	Zeit und Vergessen	11
7.	Paolo und Francesca da Rimini	13
8.	Gemäldegalerie in „Little Holland House“	14
9.	Gemäldegalerie in „Little Holland House“	15
10.	Bildergalerie in „Little Holland House“	16
11.	Bildergalerie in „Little Holland House“	17
12.	Lebensillusionen	19
13.	„Holland House“	21
14.	„Old Little Holland House“	22
15.	„Old Little Holland House“	23
16.	Die Bibliothek in „Holland House“	25
17.	Bronzestandbild des dritten Lord Holland im Park von „Holland House“	26
18.	Selbstbildnis von G. F. Watts	27
19.	Der goldene Saal in „Holland House“ mit Dekorationen von G. F. Watts	28
20.	Symbolische Figuren im goldenen Saal in „Holland House“	29
21.	Symbolische Figuren im goldenen Saal in „Holland House“	29
22.	Das Auge von Lady Holland	30
23.	Lady Mary Augusta Holland	31
24.	Mary Fox, spätere Prinzessin Aloys Liechtenstein	32
25.	Mary Fox, spätere Prinzessin Liechtenstein, als Kind	33
26.	Lady Mary Augusta Holland	34
27.	Henry Edward, der vierte Lord Holland, Gesandter in Florenz und Botschafter in Paris	35
28.	Durch Feuer beschädigtes Porträt Henry Edwards, vierter Lord Holland in „Holland House“	36
29.	Deckengemälde im Hauptaufgang von „Holland House“	37
30.	Der barmherzige Samariter	38
31.	Fata Morgana	39
32.	Ganymed	41
33.	Zeit, Tod und Gericht	43
34.	Der Tod. Studie zu dem Bilde: „Zeit, Tod und Gericht“	45
35.	Halle in „Little Holland House“ mit der Skizze zu dem Freskogemälde „Die Schule der Gesetzgebung“	47
36.	Gäa, die Urmutter und ihre Kinder	49
37.	Mr. Russell Barrington	50
38.	Lord Tennyson	51
39.	Una und der Ritter vom roten Kreuz	53
40.	Britomart und der Wunderspiegel	54
41.	Mrs. Watts' Salon in „Little Holland House“	55
42.	Sir Galahad	57
43.	Lady Godiva	58
44.	Statue Lady Godivas von William Behnes	59
45.	Hoffnung	60
46.	Ideale	61
47.	Der Condottiere	62
48.	Der glückliche Krieger	63
49.	Bildhaueratelier des Meisters in „Little Holland House“	64
50.	Physische Energie. Bronzestandbild	65
51.	„Little Holland House“	66
52.	Bildergalerie in „Little Holland House“ mit der Büste der „Clytia“	67
53.	Miniaturporträt von G. F. Watts	68
54.	Ariadne auf Naxos	69
55.	Dante Gabriel Rossetti	71
56.	G. F. Watts' Selbstbildnis	72
57.	Tizians Selbstbildnis	73
58.	Halle in „Little Holland House“	74
59.	Porträt von G. F. Watts von Herkomer	75
60.	Mittagsruhe	76
61.	G. F. Watts und Professor Joachim	77
62.	„Goldene Stunden“ oder auch „Fuge“ genannt	78
63.	Mr. George Andrews	79
64.	Atelier des Meisters in Limnerslease	80
65.	Orpheus und Eurydice	81
66.	Dame mit Spiegel	82
67.	Sir Edward Burne-Jones	83
68.	William Morris	84
69.	Lord Leighton	85
70.	Daphne	86
71.	Diana und Endymion	87
72.	Arkadia	88
73.	Die drei Göttinnen oder Olymp auf dem Ida	89
74.	Paris auf dem Berge Ida	90
75.	Die Kindheit Jupiters	91
76.	Europa	92

Abb.		Seite
77.	„Little Holland House“	93
78.	Atelier des Meisters in „Little Holland House“	94
79.	Erschaffung Adams	95
80.	Evas Versuchung	96
81.	Evas Reue	97
82.	Das Erbauen der Arche	98
83.	Die Begegnung Jakobs und Esaus	99
84.	Der Reiter auf dem weißen Pferde	100
85.	Der Geist des Christentums	101
86.	Christliche Liebe	102
87.	Mutter und Kind	103
88.	Der Tod krönt die Unschuld	104
89.	Sir Ed. Sabine, General, Astronom und Nordpolfahrer	105
90.	Unheil	106
91.	Klopft die Armut an das Haus — fliegt die Liebe zum Fenster hinaus	107
92.	Lord Nathaniel Meyer Rothschild	108
93.	Kardinal Manning	109
94.	Die Liebe und der Tod	110
95.	Liebe und Leben	111
96.	Bildergalerie in „Little Holland House“ mit Watts' Büste	112
97.	G. F. Watts von A. Legros	113
98.	Der Todesbote	114
99.	Studie zu dem Gemälde: „Der Todesbote“	115
100.	Triumphierende Liebe	116
101.	Mrs. G. F. Watts, die Gattin des Künstlers	117
102.	Neapel	118
103.	Glückauf zum Fischfang	119
104.	Mr. Walter Crane	121
105.	Seeroffe	122
106.	Neptuns Rosse von W. Crane	123
107.	Limnersleafe	124
108.	Baumstudie: „Der Parasit“	125
109.	Der Philanthrop Paßmore Edwards	127
110.	Der Meister im Garten in Limnersleafe	129
111.	Lady Darnley	131
112.	Der Glaube	132
113	Atelier des Meisters in „Little Holland House“	133
114.	Kleinigkeiten leicht wie Luft. Amoretten	135
115.	Der Todeshof	136
116.	Die Liebe steuert das Boot der Menschheit	137
117.	Lilian, Mr. Watts' Adoptivtochter	139
118.	Grüner Sommer	140
119.	Kapelle in Compton bei Limnersleafe	141
120.	Eingangstor der Kapelle in Compton, modelliert von Mrs. G. F. Watts	143


Return all currently overdue books before September 3, 1991 when the new fine rate of 50¢ per item per day takes effect.

This new rate will apply for all overdue days including those prior to September 3, 1991.

For telephone renewals
call
978-8450